

Mus. Th.

5180

7a f

+

Mus. th. 5180 2af

Göllerich

(Wagnen)

Bayerische Staatsbibliothek



S <36648255130014

Zur Einführung ♣ ♣ ♣
in Richard Wagners
deutsche Dramen.

Richard Wagners
Bühnenfestspiel

Der Ring
des ♣ ♣ ♣
Nibelungen

.. von ..

August Göllerich.

▼ ▼ ▼ ▼ ▼

Mit einer Einleitung:

Wagner als Klassiker

von

Heinrich Bulthaupt.



LEIPZIG und BADEN-BADEN

Constantin Wild's Verlag.

2677. 9/2 56H (1892)

2 —

Constantin Wild's Verlag,
Leipzig und Baden-Baden.



Moritz Wirth, Die Entdeckung des Rheingolds aus seinen wahren Dekorationen. M. 3.—.

— Das Richard Wagner-Museum und die Zukunft des Wagner-tums. M. 1.—.

Dr. Hugo Dinger, Die Meistersinger von Nürnberg. M. 1.—.

Dr. Hugo Dinger, Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg. M. 1.25.

— The Mastersingers of Nuremberg. M. 1.25.

Dr. F. V. Dwelshauvers-Dery, Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. M. —.60.

— Tannhäuser et le Tournoi de Chanteurs à la Wartbourg. M. —.80.

— Tannhäuser and the Minstrels Tournament at the Wartburg. M. —.80.

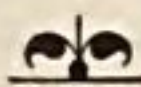
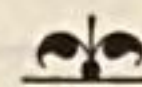
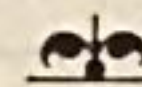
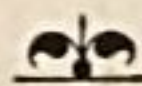
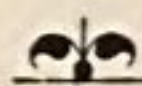
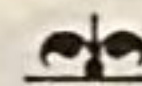
— Die Cavalleria rusticana und ihre Bedeutung für Deutschland. 1.—6. Auflage. M. —.50.

— Grundlage einer neuen Methode der Schallstärkemessung. M. 1.20.

Friedrich Merten, Harmonische Klangbildung. M. 5.—.

— Die Grundlage der Harmonie. M. 2.—.

Dr. Edmund von Freyhold, Santuzza. Textbuch zu einem im Komponieren begriffenen Musikdrama. M. 1.—.

Zur Einführung    
 in Richard Wagners 
 Deutsche Dramen. 

Richard Wagners
 Bühnenfestspiel

Der Ring des Nibelungen

von

August Göllerich.

Mit einer Einleitung:

Wagner als Klassiker

von

Theinrich Bulthaupt.



LEIPZIG und BADEN-BADEN

CONSTANTIN WILD'S VERLAG.



Die Redenden Künste.

Zeitschrift für Musik und Litteratur.



Die Zeitschrift erscheint während der Bayreuther Festspiele jeden Mittwoch in Bayreuth und bietet allen Festspielbesuchern reichen aktuellen Lesestoff aus berufensten Federn.

Zu erhalten durch alle Buchhandlungen und Kolporteure.



Preis des Heftes 50 Pfennige.



Constantin Wilds Verlag
Leipzig.

RICHARD WAGNER
ALS KLASSIKER

VON

HEINRICH BULTHAUPT.





„Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung
der Welt ist die Krone aller Erkenntnis.“

R. Wagner.

Richard Wagner als Klassiker.

Von Heinrich Bulthaupt.

Wann wird ein Werk, wann wird ein Meister „klassisch“? Das heisst: wann erlangen sie in der allgemeinen Schätzung den Charakter des Nachahmenswerten oder gar des Mustergültigen, von dessen Normen abzuweichen so viel wie ein Herabsinken von der Höhe der Kunst bedeutet? Wann werden sie für die künstlerische Welt zum Gesetz, auf das man sich um so lieber und nachdrücklicher beruft, je mehr man an dem Thun der Mitlebenden und -Schaffenden zu tadeln findet? zu einem Gesetz, das der Schauer der Heiligkeit umlagert und von dessen offenkundigen Mängeln sogar man noch mit Ehrfurcht spricht?

Ich blätterte kürzlich einmal wieder in dem Goethe-Zelterschen Briefwechsel und stiess darin auf allerlei Aussprüche, die sich von unserem heutigen Standpunkte wie die ärgsten Ketzereien ausnehmen. Da spricht Goethes Freund, der Berliner Musikdirektor, von Karl Maria von Weber wie von einem armen Schächer, der auf ein kleines Talentchen eine heillose Mühe verwandt, „die der ganze Bettel nicht verdient“. Den „Freischütz“ kann er „nicht ausstehn“, und der „Euryanthe“ wird neben einigen „guten Stellen“ „wie allen Weberschen Kompositionen viel Gesuchtes, Gepritzeltes, aus feinen Häppchen Zusammengesetztes, Schwieriges, Fremdes“ nachgesagt. Als Sophie Schröder in Berlin als „Medea“ und „Sappho“ gastiert,

*

ergreift sie ihn zu Zeiten so, dass ihn „die Dichter der Stücke retten und zu sich selber bringen mussten, welches denn auch vollkommen gelungen ist“, was nichts anderes heissen soll als: die miserablen Stücke zerstörten die Illusion der schauspielerischen Leistung. Denn einige Jahre später sagt Zelter noch deutlicher, die „sehr brave Madame Birchpfeiffer“ habe ihn in die ‚Medea‘ gelockt, was ihr aber nicht zum zweitenmal gelingen solle. „Wer am schlechtesten davon kam, das waren die paar Dutzend Zuschauer, die wie ich das klattrige tragische Ende abgewartet haben.“ Und das von einem Dichter wie Grillparzer, von dem freilich auch Goethe in dem Briefwechsel nicht mehr zu sagen weiss, als dass man „ihm ein angeborenes poetisches Talent wohl zuschreiben dürfe“. Und dabei war doch Zelter kein Boeotier, sondern ein Mann von Geschmack und Einsicht, der das Recht hatte, mitzusprechen.

Eben darum aber, weil es grosse oder doch hervorragende Menschen sind, die so über einen Grossen urteilen, wird das Eingeständnis nur noch beschämender, dass Zeit und Gewöhnung über ein Kunstwerk erst die verklärende Patina ziehen müssen und dass sie es recht eigentlich sind, die das Ehrendiplom der „Klassicität“ verleihen. Oft mit wie geringem Recht! Habe ich doch sogar einmal von dem faden alten Schwankdichter Angely als von einem Klassiker der Posse reden hören, und haben doch jüngst sehr gelehrte Litteraturkenner, bei denen man auch ein gutes Urteil voraussetzen sollte, den ordinären Humor Nestroys für so preisenswert gehalten, dass sie eine neue Ausgabe seiner Werke mit den kräftigsten Worten ankündigten, als handelte es sich um die Aufrichtung einer ehernen Schlange unter einem kunst- und geistverlassenen kraftlosen Geschlecht. Und wie manches schöne Kunstgebild würde anderseits unter den allerersten glänzen, wenn der Schwall der Zeit es nicht verschlungen hätte, wenn man es länger be-

trachten, sich liebevoller mit ihm hätte beschäftigen können, so lange, bis die Gewohnheit es zu unserm Eigentum gemacht, das wir uns aus unserm Leben nicht wegzudenken vermögen! Denn nichts ist trügerischer und von der Erfahrung schnöder widerlegt als die Hoffnung, dass das Gute, wie der Philister sagt, endlich doch durchdringen müsse.

Wie Zelter in den zwanziger Jahren mit Grillparzer, der Musiker mit dem Poeten, so verfuhr einige Jahrzehnte später Grillparzer mit Richard Wagner, also der Poet mit dem Musiker. Es ist, als hätte er sich an der Musik, deren zünftiger Meister ihm damals so übel mitgespielt, rächen wollen, und er hat es gründlich gethan. Wie schal, wie witzlos will uns jetzt dünken, was der unsterbliche Dichter der „Hero“ und „Medea“ in der Blüte seines Zornes über die Tannhäuser-Ouverture niederschrieb. Dass es sich dabei ja um kein Vergnügen für das Ohr, sondern nur um deren Sinn und tiefere Bedeutung handle! Dass ein Kunstkenner darin den russisch-türkischen Krieg, ein anderer einen Eisstoss, ein dritter und vierter die Erschaffung und den Untergang der Welt dargestellt gefunden habe, und was des Hohnes mehr ist. Es war die Zeit, in der das Geschwätz von dem absoluten Melodienmangel der Wagnerschen Musik an der Tagesordnung war, und das geschah zudem in Wien, wo neben dem grossen Tragiker Grillparzer ein um vieles kleinerer Lustspiieldichter lebte, Bauernfeld, der sogar in Nicolais lebenswürdigen und fast ganz auf den Tanzrhythmus gestellten „Lustigen Weibern“ keine Melodie zu entdecken vermochte!

Nun, Gott sei Dank, die Zeiten wären vorbei! Nicht mit seinen unvergleichlich scharfen und tiefen Darlegungen über das Wesen des Melos, sondern mit der siegreichen Kraft seiner künstlerischen Thaten hat Wagner uns gelehrt, mit andern Ohren zu hören als Grillparzer und Bauernfeld. Jetzt wird kein Musiker oder ein halbwegs musikalisch empfindender

Mensch mehr geboren, der in einem Werke wie dem „Tannhäuser“ eine völlige Abwesenheit von Zusammenhang und Form konstatieren könnte, wie der Engländer John Hullah, oder der sie mit Moritz Hauptmann „grässlich, unbegreiflich, lang und langweilig“ fände. Aber es ist doch einmal geschehen, und nicht von den schlechtesten Männern, und man erschrickt vor dem Gedanken, die Weisen unserer Zeit könnten einem kommenden Genius ein Gleiches thun. Und doch ist es möglich, und von den Wenigen abgesehen, die Richard Wagner sofort in seiner ganzen Grösse erfassten und ihm in allem beifielen, was er seit dem „Holländer“ schuf, hat fast alle, die da leben, Zeit und Gewöhnung erst für das Verständnis seiner Kunst reifen müssen. Heutzutage scheint es uns unfassbar, dass der feste, übersichtliche, ja strenge Bau jener herrlichen Ouverture nicht allen sofort in die Augen leuchtete. Was war denn in ihrer Form so schlechthin neu und unerhört? Der langsame Satz, der dem schnellen vorangeht — kannte man ihn nicht schon von altersher? Findet man ihn nicht bei Gluck, bei Mozart, bei Beethoven? Sind die Ouverturen zum „Freischütz“ und „Oberon“ anders konstruiert? Tritt nicht in der Don Juan-Ouverture das Thema des ersten Satzes zu dem des zweiten in ganz den nämlichen Gegensatz wie das Motiv des Pilgerchores zu der dämonischen Gaukelei des Venusberges? Findet sich die Dominantbewegung, die Wiederholung des Hauptthemas und des „Gesangmotivs“ nicht im „Tannhäuser“ genau sowie in dem klassischsten Instrumentalsatz? Und ist aus den „Regeln“ irgend etwas gegen die Wiederkehr des Pilgermotives hinzuleiten, das den verführerischen Zauber zernichtet und der Welt das Heil bringt und verkündet? Wurde diese Form nicht vielmehr von allen Opernkomponisten klassischer Observanz seither begierig aufgegriffen und nachgeahmt? Und wenn nun Wagner auch, von einem jeden seiner Stoffe auf eigene Art inspiriert, die Ge-

stalt der Tannhäuser-Ouverture in seinen späteren Werken nicht wiederholt hat, so feiert doch auch im Lohengrin-Vorspiel die reine Lust an der Wohlgestalt der Form (von allem andern abgesehen), im Meistersinger-Vorspiel die souveräne Herrschaft über alle kontrapunktischen Künste und Gefahren ein schwelgerisches Freudenfest. Wohl siegt in der Einleitung des „Tristan“ und mehr noch in der allzu mosaikartigen des „Parsifal“ der mächtige seelische Gehalt über die Form, und in den „Nibelungen“ fehlt es an derlei zusammenfassenden, kontemplativen Introduktionen bekanntlich ganz. Aber sind die Wege, die Wagner damit eingeschlagen, abgesehen davon, dass sie nicht neu waren, weniger kühn, als die Praxis unserer grossen Alten, die eine Ouverture, anstatt sie zu einem formvollen Abschluss zu bringen, geradeswegs in die erste Scene der Oper einmünden liessen, wie es Gluck in den beiden „Iphigenien“, wie es Mozart in der „Entführung aus dem Serail“ und dem „Don Juan“ gethan? Was ist das anders als ein Sieg des dramatischen Gedankens über die absolute Herrschaft der musikalischen Form, als ein Symptom des Entwicklungsprozesses also, den das Musikdrama seit Glucks Tagen durchgemacht und den Richard Wagner in sich selbst neu begonnen und für sich und die Welt bis zu seinen letzten Konsequenzen ausgekämpft hat?

Wem daran liegt, das Evangelium Wagners zu verkünden und um den grossen Mann auch die Laien in Liebe und Verehrung zu scharen, der sollte nicht müde werden, auf alles das hinzuweisen, was ihn an seine Vorgänger knüpft und was er von diesen aufgenommen und genützt hat. Es lag ja nahe, dass seine ersten Jünger vor allem seinen Gegensatz zur alten Kunst empfanden und betonten, und dass sie nichts davon wissen wollten, dass er nicht gekommen sei, aufzulösen, sondern zu erfüllen. Aber ihr erklärlicher Fanatismus hat ihm und seiner Sache zum

mindesten ebenso viel geschadet wie genützt und bei den Unkundigen die thörichtesten Vorurteile gezüchtet, die immer noch nachspuken. Der Kampf für und wider wurde mit der grössten Erbitterung geführt, und die Massvollen, die hätten vermitteln und fördern können, wurden hier wie dort zurückgewiesen. Unter dem Feldgeschrei des „Neuen“ aber sammelt man immer nur die rasch erregbare, müssige Menge, die der Unterhaltung nachläuft und der Mode dient, und „Mode“ ist einmal auch Richard Wagner gewesen. Als kurz vor und bald nach seinem Tode das gewaltige Nibelungenwerk zuerst von einer Wandertruppe überall hingetragen, dann von den grossen und mittleren Theatern in ihr Repertoire aufgenommen wurde, da strömten ihm die Massen so dicht zu, dass es für die Direktoren keinen stärkeren Kassenmagnet gab als ihn. Konnte man sich einen glänzenderen Triumph der grossen, freien, echten Kunst denken, einen völligeren Sieg über Trägheit, Leichtsinn und Frivolität? Und doch war es nur eine Täuschung. Als die erste Neugier ersättigt war, verlief sich der Schwarm wieder, und wenn unseren Bühnen auch der „Ring“ hoffentlich nie wieder ganz verloren gehen kann, so hat er doch die magische Kraft, die Theater zu füllen, eingebüsst. Dass auch Bayreuth nichts dawider beweist, weiss jeder Einsichtige, denn eben dort werden die ernsthaften und inbrünstigen Anbeter der Kunst unter dem Modetross immer spärlicher gezählt, und der buntscheckige internationale Charakter, den die Vorstellungen angenommen, thut das Seinige, die Massen anzulocken. Um so stärker müssten alle, die sich von diesem Geflitter nicht blenden und von dem Neuen, nur weil es neu ist, nicht gefangen nehmen lassen, urbi et orbi verkünden, dass Wagners Kunst eben darum der Vergänglichkeit des Zeitgeschmackes und dem Wandel der Formen trotzen kann und wird, weil sie die Frucht einer organischen Entwicklung ist, das Ergebnis einer langsam fortschreitenden revo-

lutionären Umwälzung, das die Gewähr der Dauer in sich trägt, weil es auf festem, geschichtlichem Grunde ruht. Die Stärke seiner Persönlichkeit, die unbeschreibliche Art seiner Gestaltungskraft, die freilich waren und sind neu und werden in dieser Besonderheit niemals wiederkehren — aber was an seinen Werken zur Form gehört, das schliesst sich in langer Kette an die Schöpfungen der grossen Musikdramatiker vor ihm und ist, wie die Formen jener, einer weiteren Entwicklung unterworfen.

Die Eingeweihten brauchen freilich solche Belehrungen nicht. Die wissen, dass sich dem grossen Meister das Rüstzeug seiner erstaunlichen musikdramatischen Ausdrucksmittel nach und nach heranbildete und dass er bei seiner Anwendung und weiteren Ausbildung eben nur vor keiner Folge seiner Auffassung von der Oper als einem Drama zurückscheute. Die sogenannten Leitmotive, die der Unverstand der einst als Signalements und Steckbriefe verspottete, finden sie sich denn nicht auch schon bei seinen Vorgängern und in derselben oft so überaus feinen und geistreichen Beziehung, mit der Wagner sie verwendet? Es ist einer der eindringlichsten Züge in der genialen Don Juan-Partitur, dass der Held in dem kurzen Terzett nach dem Fall des Comthurs das Motiv wieder aufnimmt, mit dem Donna Anna kurz vorher im leidenschaftlichen Kampfe mit ihm gerungen hat („No sperar, se non m' uccidi“). Sie hoffte Siegerin über den frechen Eindringling zu bleiben, ihr Rufen lockte den Vater herbei, und über dessen Leiche stimmt der Mörder nun ihren eigenen Kampfruf an, der nur noch höhnischer aus seinem Munde in der trauervollen Moll-Färbung klingt. Und jene köstliche Stelle aus dem „Freischütz“, da der schwachherzige Jägerbursche sich zögernd anschickt, in die Wolfsschlucht hinab zu dem düsteren Gefährten zu steigen. Wie ihm das Gelächter der Bauern in die Erinnerung kommt, das „Hehehe“, das er nicht zum zweiten Male

hören will! Seine Lippe schweigt davon, aber das Orchester redet für ihn und schiebt, indem es die charakteristische Weise jenes Spottchors anstimmt, den Riegel von seinem Herzen, so dass wir seiner verborgensten Regungen kundig werden. Das sind die Gründe, auf denen Richard Wagners Leitmotive gewachsen sind, keine Anhängsel der dramatischen Personen, äusserlich, geistlos, sondern Symbole innerer Vorgänge, vieldeutig und wandelbar wie diese, bald so, bald so gestaltet, von diesem zu jenem wandernd, ein unschätzbares Medium zwischen Drama und Publikum. So erschienen sie im „Tannhäuser“, so im „Lohengrin“, und wenn ihre Verwertung im Orchester ihren Schöpfer schliesslich zur Ausbildung der sogenannten „unendlichen Melodie“ (ein undeutliches, zu Missverständnissen geradezu herausforderndes Wort) führte, zu der grossen Instrumentalsymphonie also, die den Bühnenvorgängen und den Seelenbewegungen der Menschen unablässig deutend folgt, dann war auch das nur eine notwendige Konsequenz des Gedankens, dass Wort, Ton, Handlung und Scenerie sich zu einem innigverschmolzenen Ganzen verbinden müssten, um das musikdramatische Kunstwerk der Bühne zu schaffen. Es gab ja eine Zeit, wo man es anders machte, und was man im nächsten Jahrhundert thun wird, wissen wir noch nicht. Mozart kümmerte sich in der „Zauberflöte“ um Wasser- und Feuerfluten im Orchester nicht. Aber schon Gluck liess Sturm und Wellen toben, und auf leichtem Zephyrgewölk (die Geigen versinnlichen die zarten Flügelschläge zum Entzücken) heben Rinaldo und Armida sich in das ferne Wunderland. Nicht nur in Webers „Euryanthe“, auch in Spohrs „Jessonda“ malt das Orchester Blitz und Donner, in dem berühmten Melodram des „Heiling“ bellen die Hunde in den heulenden Sturm, und im „Freischütz“ gar — ja, giebt es denn etwas Kühneres und Keckeres als die Wolfsschlucht? Da verfolgt durch einen ganzen Akt hin-

durch das Orchester alles und jedes, was sich während der Spuknacht auf dem Theater begiebt, mit der peinlichsten Sorgfalt: das Flattern des Nachtgevögels, den Eulenschrei, den Eber, der durch das Dickicht bricht, die hüpfenden Irrlichter, Kaspars weinselige Laune, Maxens Schreckbilder, das Nahen der wilden Jagd, bis beim Erscheinen des Bösen die Äste splintern, die Felsen dröhnen und alle Wetter sich entladen. In sämtlichen Werken Wagners giebt es kein Beispiel, in welchem das Orchester mit ähnlicher Breite und Ausgiebigkeit lediglich in den Dienst der Scenerie gestellt worden wäre. Die Rheinflut und das Waldweben sind bescheiden dagegen.

Es wäre gewiss der Gipfel der Thorheit, diese scenische Musik im Konzertsaal, wo sie jedes Sinnes entbehrt, aufzuführen. Aber ist es ein geringerer Unfug, wenn man Brünnhilden ihren Abschied vom Leben vom Konzertpodium herab singen lässt? Und doch geschieht es oft genug, und das Beispiel steht nicht vereinzelt. Auch das gehört zu den Versündigungen an Wagners Genius, von solchen begangen, die ihm dienen wollen. Denn wenn Zeit und Gewöhnung das Ihrige gethan haben, Leute wie die Hauptmänner und Hullahs von dazumal die Tannhäuser-Ouverture, ein in sich geschlossenes Musikstück, heutzutage begreifen und geniessen zu lassen, ob im Konzertsaal, ob im Theater — so wird doch eine so gänzlich dramatisch geartete, dem Ideal der „absoluten Musik“ so völlig fremde Scene wie Brünnhildens Schlussgesang immer nur von der Bühne herab, im Zusammenhang mit dem ganzen Werk verstanden und genossen werden können. Denn was da an musikalischen Motiven anklingt, hat bald einen tiefen psychologischen, bald einen direkten Bezug auf die dramatische Handlung und rührt und ergreift uns um dessentwillen — losgelöst von diesem Zusammenhang sind es lose, unorganische Fetzen, mit denen der Hörer im Konzertsaal nichts beginnen kann und die an

solcher Stelle selbst denjenigen befremden, der, mit dem ganzen Werk wohl vertraut, dem augenblicklichen Eindruck aus seinem Gedächtnis nachzuhelfen vermag. Im Konzertsaal herrscht die Musik; das ist selbstverständlich und bedarf darum keiner Begründung. Was wir dort hören, soll, wenn es auch einem grösseren Ganzen entnommen sein mag, wenigstens formell Anfang und Ende in sich haben, und was dem „Tannhäuser“ recht ist, ist darum der „Götterdämmerung“ noch lange nicht billig. Man lässt sich doch auch im Gesellschaftsanzug auf dem Konzertpodium nicht Ferdinands und Luisens Vergiftung vorspielen, Gretchens erschütternden Wahnsinn oder Richards des Dritten letzte, von den Schrecknissen der Geistererscheinungen erfüllte Nacht. Und um Brünnhildens herrlichen Todesritt steht es nicht im geringsten besser.

In der That: wenn Wagners Verständnis sich in den gebildeten Kreisen unseres Volkes klären und befestigen soll, dann sind solche Fehler sorgfältig zu vermeiden, und immer ist darauf hinzuweisen, dass das musikalische Drama das letzte, wenn auch nicht immer ohne Ablenkungen, verfolgte Ziel seines titanischen Ringens war, und dass sich aus dem Dramatischen fast immer erklären lässt, was den allzu klassisch gewöhnten Ohren musikalisch seltsam oder wohl gar unerträglich klingen will. Aber auch das wird besser werden, denn die Jahre lassen von ihrem grossen Läuterungswerk nicht ab. Wie es in unseren Tagen keine Sänger mehr giebt, die die Musik des „Lohengrin“ für unlernbar halten, wie man den Beckmesser oder den Alberich jetzt so leicht weg singt, wie den Bürgermeister von Saardam oder den braven Waffenschmied, so erweitert sich die musikalische Aufnahmefähigkeit der bloss Empfangenden unmerklich mehr und mehr, und die Generation, die jetzt noch in den Windeln liegt, pfeift vielleicht in fünfzehn Jahren die wunderbaren Motive des „Tristan-Vorspiels“, wie die

heutige Jugend den Brautchor des „Lohengrin“. So kommt für alles Grosse, wenn es sich einmal im Kampf ums Dasein zu behaupten vermocht hat, seine Zeit. Auch den „Don Juan“, auch den „Fidelio“ haben ja Zunftgelehrte und Laien als unerhörte Wagnisse, als unmusikalische Frevel verketzert. Und jetzt? So wandelt sich das Urteil, so wandeln wir selbst uns mit den Zeiten.

Dem ganzen deutschen Volke aber, und nicht nur den Gebildeten, nein allen, ob sie nun musikalisch sind, ob sie sich um Drama oder Theater kümmern oder nicht — denen werden wohl endlich einmal die Augen übergehen, wenn es ihnen ganz zum Bewusstsein kommt, welch gewaltiger Wille in ihm gelebt, wie rein, wie heilig sein Mühen war, welch leuchtendes Vorbild er allen werden kann, die ein Ideal zu verwirklichen trachten und unter dem Widerstand der stumpfen Welt zu leiden haben. Aber noch immer hat man schwer mit den alten Vorurteilen zu kämpfen. Das Glück, sich die Herzen der Menschen leicht zu gewinnen, war ihm nicht gegönnt, sein Thun, sein Schaffen weckte mehr Abneigung als Zustimmung, und als sein Leben nach all dem Verbannungselend die plötzliche Wendung zum Glück nahm, da umlagerte ihn sogleich auch eine Wolke von Hass. Von der Wut, mit der ihn die politischen Cliques in Bayern verfolgten, ganz zu schweigen — aber mit welchem Spott begleitete man das Erscheinen der Riesenwerke seiner eigentlichen Reformperiode von „Tristan“ bis an sein Ende. Mit welchem Abscheu verdammte man den „sinnlichen“ Charakter seiner Musik und wie kenntlich deutete man an, wenn man es nicht laut aussprach, dass seine Kunstgebilde nur aus einem durch und durch unsittlichen Wesen geflossen sein könnten. Und auch diese harten Richter waren keineswegs nur prüde, kleinliche Naturen, auf deren Stimme zu hören sich nicht verlohnte. O nein, die Besten, die Ersten waren — und sind zum Teil noch — unter

ihnen, und solch ein Zeugnis eines unserer hervorragendsten und liebenswürdigsten Dichter, den ich warm verehere, habe ich vor mir liegen. Da wird mit dem Ausdruck ehrlichen Schmerzes dem Bedauern Ausdruck gegeben, mich im zweiten Bande meiner „Dramaturgie der Oper“ „in der Gesellschaft“ sehen zu müssen, eines Mannes, den ich „bei aller Kritik für einen Lichtgeist halte“ und dessen „kunstverderbliche aus den niedersten wie höchsten Trieben widerwärtig zusammengeflossene Richtung bei der leichtverführten Jugend Fortschritte über Fortschritte macht“. Also kein Lichtgeist — das Gegenteil sollte er sein — und so dachten und empfanden sehr viele. Was ist denn nun daran? Dass kein Komponist vor und nach ihm den Ton mit sinnlicherem Leben zu tränken vermocht hat, das leugne, wer mag. Über leuchtendere, heissere Farben als er verfügt schlecht hin kein Musiker, und selbst aus der Liebe der keuschen, traumseligen Elsa, der heiteren, klaren und klugen Eva scheint uns, wenn wir sie neben Mozart, neben Beethoven und Weber hören, eine feurige Glut zu schlagen, stark genug, alle Geister der Verführung in Glucks „Armida“ zu beseelen. Aber nicht die Leuchtkraft der Farbe an und für sich, an den Werken anderer gemessen, darf das Urteil bestimmen — das Verhältnis der einzelnen Farbtöne desselben Meisters unter einander giebt den Ausschlag. Und wer vermöchte da den himmeltiefen Unterschied der reinen Welt, aus der Elisabeths Gebete kommen, von dem Venusberg und den süssen Lockungen seiner „schönen Teufelinne“ zu verkennen? Wer unterschiede nicht Elsa von Isolden, Sieglinde von Brünnhilden und wie sie alle heissen, die grossen Frauengebilde eines im Reich der Liebe unumschränkt waltenden künstlerischen Meisters? Und ist diese Liebe bei Richard Wagner von einem nervös-sinnlichen Anhauch nicht frei, verzückt sie sich gern zur Raserei und zum Hypnotischen — diesen Regungen stellt sich fast in

all seinen Werken ein Symbol göttlicher Liebe gegenüber, und aus den sinnlichen Banden strebt die Seele empor zur Befreiung im Übersinnlichen. Die leidenschaftlichen Wallungen und Irrungen, die wir in Wagners Leben wie in dem fast aller starken Künstlernaturen finden, klingen uns daraus entgegen, er selber ist es aber auch, der sich aus dem Zwang der „klammernden Organe“, die sich „mit derber Liebeslust an die Welt halten“ aus dem Dust emporhebt „zu den Gefilden hoher Ahnen“. Noch mehr: in jedem seiner Werke vom „Holländer“ an wartet die Sehnsucht auf Errettung und Erlösung, und die Liebe wird zur Opferthat. Senta stürzt sich dem bleichen See-
gespenst nach ins Meer und erwirbt ihm das ewige Heil; für den unseligen Tannhäuser stirbt die reine Elisabeth; die bedrängte Elsa zu erretten sendet der Gral den Streiter; der „Ärztin“ harret der fiebernde Tristan, und der Tod bringt ihm und Isolden Befreiung und Erlösung im höchsten Sinne. Selbst aus den „Meistersingern“ schimmert der Gedanke an den Befreier, der von der Liebe getrieben das erstarrte Leben wachküss. Den ganzen „Ring des Nibelungen“ durchzieht das Hoffen auf den Welterlöser, und im „Parsifal“ erscheint der reine Held geradezu mit den Abzeichen unserer Religion, die auf dem Grunde der erlösenden Liebe ruht. Wenn die stete Wiederkehr dieses einen Motivs nicht für den Geist spricht, der den grossen Mann beseelte, für sein Wünschen und Wollen und die heissen Kämpfe, die er bestand, dann dürften wir niemals vom Kunstwerk auf seinen Schöpfer schliessen. Nein. Sie spricht zu deutlich: seht hin, so war er! Und in diesem Dualismus, in dem Übersinnlich-Sinnlichen seiner Werke, in diesem Kampf zwischen Himmel und Hölle und dem gläubigen Aufblick zur Welt der Ideale beruht nicht zum wenigsten die Zauberkraft, mit der Wagner sein deutsches Volk, mochte es sich anfangs noch so sehr sträuben, zu sich heran und emporgezogen hat. Auch darin könnte

er uns zum „Klassiker“, zum Muster, zum „Erzieher“ werden.

Und schon um seines starken, herrlichen Deutschums willen ganz allein. Als er, von Frankreich heimkehrend, zum erstenmal den Rhein sah, da leistete er seinem Vaterlande unter Thränen einen Treueschwur, den er eingelöst hat wie wenig andere. Nicht dass er wie ein alberner Chauvinist das Fremde gehasst hätte — aber er hat sein Blut von fremden Tropfen rein bewahrt, und weil er das gethan, hat er bei der Stärke seines Genies auch Macht über die anderen Völker erlangt. Jetzt sehen wir mit Staunen, dass die blonden Recken und Frauen unserer Sagenwelt, die er auf der Bühne zu neuem Leben erweckt hat, zu den fremden Nationen wandern, und dass das Deutschum in seiner künstlerischen Verklärung Siege erringt, wie sie ihm nie zuvor beschieden waren, glorreiche Siege selbst über den französischen Hass. Nicht Dürer und Bach, die deutschesten Meister, die es gegeben, nicht der gewaltige Beethoven und der so tief aus dem Born unseres Volksgemüts schöpfende Weber, nicht Mozart, Goethe und Schiller in all ihrer Herrlichkeit, die doch nicht eigentlich deutsch im Sinne der Rasse waren — niemand vor ihm ist weiter und mächtiger ins Ausland vorgedrungen. Und wer die Fahne unserer Kunst so hoch erhebt, einer Kunst, die sich sonst nur allzuleicht vom Fremden kirren lässt, der verdient schon um dessentwillen die Liebe und die Nachfolge seines Volkes.

Endlich aber, und das ist nicht sein geringster Ehrentitel: wo lebt der Künstler, der Mensch, der sein Haupt so hoch erheben dürfte, wenn ihn der Richter früge: hast du dein Pfund getreu verwaltet? hast du nicht ein ewiges Gut um irdischen Lohn, um Speise oder Trank verkauft? Wie viele thun es und essen sich geistig den Tod daran! Richard Wagner aber ist dem Gott in seiner Brust getreu geblieben. Nicht rechts, noch links hat er geschielt, nicht nach

Beifall und Erfolg, und wenn die Not ihm bis an die Kehle schwoll — er hat sich mit keiner Verleugnung des Himmlischen zu retten versucht. Er hoffte und harrete auf den Tag der Errettung. Wo sich ihm eine hilfreiche Hand bot, wies er sie zwar nicht eigensinnig zurück. Durchs Leben wollte er, denn er wusste, welche Schätze er der Nachwelt zu hinterlassen hatte — aber sein unsterbliches Teil hat er nicht antasten lassen. Sein Glücksstern blieb durch Jahre, durch Jahrzehnte verfinstert. Wohin er sich wandte: Verkennung, Hohn, Verfolgung. Kaum dass einige Wenige ihm ihre Gunst; ihre Liebe und ihren Glauben bewahrten. Niemand, der ihn sicherte, dass sein gewaltiges Mühen je vom Erfolg gekrönt werden würde. Und doch liess er nicht nach. Er verschmähte den Beifall des Tages, er schuf, wie er musste, und wenn nicht ein Thron früh verwaist und in der Brust eines phantastischen königlichen Jünglings eine Art von Wunder gewirkt wäre — vielleicht, wer weiss, wäre alles vergeblich gewesen, und nur einige Kenner bewunderten den Nibelungenhort, den er geschmiedet und mit seinem Blute geschweisst.

Es war anders beschlossen, und jetzt gehört er unserem Volke und der Welt auf ewig an. Das Urteil braucht vor ihm so wenig wie vor den anderen unserer Grössten, die wir die „Klassiker“ nennen, verlegen zu verstummen. Die Zeit, die sein Bild reinigt und verklärt, wird in seinen Werken das Ewige vom Vergänglichen scheiden, und Wagners Formen wird dermaleinst wieder ein anderer zerbrechen oder erweitern. Eben dann aber, sei es nach fünfzig oder nach hundert Jahren, wird man auf ihn wie auf ein grosses Vorbild deuten. Was jetzt begonnen, wird sich dann längst vollendet haben: neben Glucks, Mozarts, Beethovens Namen prangt dann auch der seine unangefochten, ungetrübt, und die künstlerische Jugend, die nach dem Rechten sucht, wird zwar manches in seinen Schöpfungen veraltet

finden, aber sie wird doch zu dem grossen Mann in Verehrung emporblicken, und wenn sie gescheit ist, wird sie einsehen, dass die Formen sich wandeln, dass sich aber der gottgeborene Genius in eine jede ergiessen kann. Mozart wird dadurch nicht geringer, dass man Richard Wagner verehrt; und wenn im Jahre 1997 ein anderer den Thronszitz im Reiche des Musikdramas inne haben wird, dann braucht kein neuer Kampf auf Leben und Tod um den Genius des kommenden Jahrhunderts und den „Klassiker“ Richard Wagner zu entbrennen. Es sind viele Formen, aber es ist ein Geist.

WAGNERS BÜHNENFESTSPIEL

„DER RING DES NIBELUNGEN“

VON

AUGUST GÖLLERICH.

Der Ring des Nibelungen
in drei Theilen
von Richard Wagner
in der Fassung des Componisten
bearbeitet von Julius Rietz
Herausgegeben von Franz
Wunderlich
Verlag von F. W. Bachmann
in Leipzig

WACHTERS BUCHHANDLUNG

DER RING DES NIBELUNGEN

AUCHST GUTLICH

Vorwort.

Einführungen und Erläuterungen können immer dem Einwande begegnen, dass sie eine gewisse Unverständlichkeit des Kunstwerkes voraussetzen müssten, das sie beschreiben.

Die nachfolgenden Gedanken und Mittheilungen möchten nicht in diesem Sinne beurteilt werden.

Ich bin mir, da ich dieselben für solche, die Bayreuther werden wollen, aufzeichne, voll bewusst, dass der einzige klare Deuter des Lebenswerkes Wagners eben nur Bayreuth ist, mit seiner Verlebendigung des Meister-Wollens.

Das lebende Kunstwerk erfordert dort zu tiefstem Begreifen nur: „gesunde Sinne und menschliche Herzen!“ —

Trotzdem gestatten die Opern-Zurichtungen, welche Wagners Weltgedicht seit 1876 auf den Theatern in ungenierten Zustutzungen oder vermeintlichen „Muster-Aufführungen“ zu erdulden hatte, den Versuch einer Erklärung dessen, was in Bayreuth dem im alltäglichen Kunst-„Betriebe“ Eingelullten entgegen-

ragt. Derselbe soll zum Empfange des Kunstwerkes vorbereiten, nicht aber den naiven Genuss desselben stören.

Die folgenden Streifzüge durch das unerschöpfliche Gebiet von Betrachtungen, welche Wagners ungeheure Schöpfung gestattet, beschränken sich darauf, persönliche Eindrücke wiederzugeben und nur einzelne Eigenschaften, Standpunkte und Wirkungen des Kunstwerkes zu schildern. Da dieselben im Formate eines Handbuches auf alle Gründlichkeit verzichten mussten, können sie nur einzelne Anregungen bieten.

So gestattete der zur Verfügung stehende Raum nur eine detailliertere Besprechung eines der vier Wunderwerke des „Ringes“: — ich habe dazu das Vorspiel „Das Rheingold“ gewählt, weil ich bisher gefunden, dass gerade diese Tondichtung im allgemeinen dem Verständnisse ferner geblieben, und weil gerade das Durchdenken dieses fundamentalen Werkes zum vollen Genusse des ganzen Kolossalbaues unentbehrlich ist.

Räumliche Gründe auch versagten ein näheres Eingehen auf die Zauberwelt der Wagnerschen Motive, dieser Niederschläge seiner dichterisch geschauten Gestalten, dieser ganzen verdichteten Handlung des musikalischen Ausdruckes, welche am Grunde des Dichterwortes wirkt. — Und gleiche Ursache verbot es trotz aller Verlockung, auf das Satyrspiel näher einzugehen, welches in den zwanzig Jahren Bayreuth das Kleeblatt Alberich-Mime-Loge in der Kunstkritik aufzuführen nicht müde ward.

Die „musikalisch-dramatische Affenschande“, das „hirnverbrannte Unternehmen eines Irrsinnigen“ hat

in diesen 20 Jahren die Welt „hinan-gezogen“, und auf die Meinung der Leutchen, welche die „Tannhäuser-Ouverture“ das „ungeschickt concipierte, verunglückte Produkt einer abgeschmackten Phantasie“, den „Lohengrin“ „ein musikalisch-dramatisches Scheusal“, den „Lohengrin“ „fanatisch-melodienlos“ nannten, abonniert heute keiner mehr, weder im deutschen Inlande der gutmütigen Gedankenlosigkeit, noch im staunend zur Macht des deutschen Geistes aufblickenden Auslande.

Diese durch ihre Blamage oder Niedertracht unsterblich gewordenen Ganz-Gescheidten, welche das Unternehmen von Bayreuth zum Tode zu verurteilen gedachten, wenn sie die Dichtung des „Nibelungen-Ringes“ „stümperhaft“ und ihren Inhalt „verabscheuungswürdig“ fanden, haben in unsern Tagen eine würdige Nachfolge erhalten in den Erdenkern der „Bayreuther Beutelschneiderei!“ —

Sie alle näher zu beleuchten, wäre in den Tagen des Bayreuther Jubiläums jenen gegenüber Pflicht, die auch heute noch ihre Meinungen oft unwissentlich verpachten, ihre deutsche Bescheidenheit verführen lassen von Tonangebern, denen in Sachen der Idealität kein Urteil zusteht.

Mit solcher Betrachtung aber durfte hier kein weiterer Raum vergeudet werden. Sie soll uns auch nicht die Freude am Errungenen und noch zu Erringenden vergällen.

Durch Kampf zum Sieg! —

Im Zeichen der „Ideale“ hat Bayreuth gesiegt und wird nie aufhören zu siegen. Den Wahrern des dem Grundsteine des Festspielhauses eingeschlossenen

Geheimnisses seien die Worte Schillers zu-
gerufen:

„Steuret, mutige Segler! Es mag der Witz euch verhöhnen
Und der Schiffer am Steu'r senken die lässige Hand.
Immer, immer nach West! Dort muss die Küste sich zeigen:
Liegt sie doch deutlich und liegt schimmernd vor deinem Verstand.
Trauet dem leitenden Gott und folget dem schweigenden Welt-
meer!

Wär' sie noch nicht, sie stieg jetzt aus den Fluten empor.
Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde:
Was der eine verspricht, leistet die andre gewiss.“

DER RING DES NIBELUNGEN.

EIN BÜHNEN-FESTSPIEL
FÜR DREI TAGE UND EINEN VORABEND.

IM VERTRAUEN AUF DEN DEUTSCHEN GEIST ENTWORFEN

UND

ZUM RUHME SEINES ERHABENEN WOHLTHÄTERS

DES KÖNIGS LUDWIG II. VON BAYERN

VOLLENDET VON

RICHARD WAGNER.

DER RING DES NIBELUNGEN

VON RICHARD WAGNER

MIT EINEM VORWORT VON FRANZ LISZT

IN DREI THEILEN

MIT EINEM VORWORT VON FRANZ LISZT

VON RICHARD WAGNER

RICHARD WAGNER

I.

Entstehung und Formung.

Eine Stammsage der Franken — sagt Wagner in seinem Prosaentwurfe des „Nibelungen-Mythos als Drama“ und in seiner Schrift: „Die Wibelungen“, „Weltgeschichte aus der Sage“ vom Jahre 1848 — zeigt in ihrer fernsten Erkennbarkeit den Kampf des Lichtes — (des Sonnen-Gottes), Siegfrieds, — mit der Finsternis, mit dem Ungetüm der chaotischen Urmacht.

Siegfrieds Sieg ist der Sieg des Freundlichen über das Feindliche, des Guten über das Böse.

Aber Siegfried, der Erlegende, ist wieder erlegt worden, wie der Tag immer wieder der Nacht weichen muss. Der Gott ward zum Menschen, welcher das menschliche Gemüt als Geopferter zur Teilnahme erregt, die von seinem Mörder wieder eine erneute Siegfriedsthat fordert!

Dieser Kampf von Leben zu Tod, von Freude und Sieg — zu Leid und Niederlage ist der ewige Weltenkampf. Der Inbegriff dieser ewigen Bewegung, das ist des Lebens, ist Wotan: der Menschen und Geschlechter rastloses Streben und Drängen nach nie erreichten Zielen. —

Siegfried gewinnt den vom Drachen bewachten Nibelungenhort. Dieser besteht aus den von den Geistern der Nacht, den Schwarz-Alben (im Gegensatz zu den Geistern des Lichtes — den Licht-Alben) in Nibel-(d. i. Nebel-)Heim gehäuften, dem Innern

der Erde entwühlten Schätzen, welche dieselben zu Schmuck und Tand schmieden.

Nie wird der Hort in träger Ruhe oder durch Vertrag gewonnen, sondern einzig nur durch die That!

Der Besitz des Hortes, nach welchem — als Symbol aller irdischen Macht — mit derselben inneren Notwendigkeit, mit welcher der Tag immer wieder die Nacht besiegt, jedes neue Geschlecht streben muss, wird der Grund zum Tode seines Besitzers.

In der Dichtung ist unter dem Horte die Erde selbst verstanden worden, mit all ihrer Herrlichkeit, die wir „beim Anbruche des Tages, beim frühen Leuchten der Sonne als unser Eigentum erkennen und geniessen, nachdem die Nacht verjagt ist, die ihre düsteren Drachenflügel über die reichen Schätze der Welt gespenstisch grauenhaft ausgebreitet hielt.“ —

Im deutschen Bewusstsein ging die Hortidee der Sage später über in die Idee des Grales und der erdige Niederschlag des in das Reich der Dichtung verflüchtigten Hortbegriffes wurde der reale Besitz.

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Dieser alte Mythos, dessen erste dramatische Behandlung im Jahre 1557 Hans Sachs unternommen — bildete früh schon die Labequelle des deutschesten Meisters.

Bereits im Jahre 1846 hatte sich Wagner mit diesem Stoffe eingehend befasst. Seine Studien trugen ihn, wie er in der „Mitteilung an seine Freunde“ (1851) erzählt, bis auf den Grund des grossen mythischen Gewebes nicht nur des deutschen Nibelungenliedes, sondern auch der Edda und der nordischen Völsunga-Saga.

Aus dem Gewirre unendlich verschlungener Fäden der Volksdichtung, aus längst verwehten Klängen, aus den Trümmern der altheidnischen Götter- und Helden-

mär und ihren christlich-mittelalterlichen Umbildungen schuf Wagner seinem Volke, den innersten Kern germanischer Weltanschauung aufdeckend, und den Geist der ursprünglichen Volksweisheit mit der tiefen philosophischen Erkenntnis zweier Jahrtausende deutschen Volkslebens verknüpfend, sein, alle Einzelzüge zur Einheit zurückführendes Riesenwerk: „Der Ring des Nibelungen“, welches dem Forscher heute wie eine Urschrift aller zerflatterten alten Sagenbildungen erscheint, und das Wagners Lebensgedicht, „ein Gedicht alles dessen, was er war und fühlte,“ darstellt.

Ein Gewand nach dem andern, das die spätere Dichtung der Mythe entstellend umgeworfen hatte, vermochte er von ihr abzulösen, um sie so endlich in ihrer keuschesten Schönheit zu erblicken.

„Hatte mich“ — schreibt er — „schon längst die herrliche Gestalt des Siegfried angezogen, so entzückte sie mich doch vollends erst, als es mir gelungen, sie von aller späteren Umkleidung befreit, in ihrer reinsten, menschlichen Erscheinung vor mir zu sehen. Jetzt auch erkannte ich die Möglichkeit, Siegfried zum Helden eines Dramas zu machen, — — — denn der Worttondichter hat das von aller Konvention losgelöste Reinmenschliche auszusprechen.“

Mit

Siegfrieds Tod,

grosse Heldenoper in 3 Akten und einem Vorspiele
versuchte Wagner schon im Jahre 1848 einen Teil des Nibelungen-Mythos in grossartigem Zusammenhange dramatisch darzustellen.

Am 12. November des genannten Jahres wurde die Dichtung dieser „Heldenoper“, der Vorläuferin der „Götterdämmerung“ begonnen, — am 28. November desselben Jahres schon war sie vollendet. Die charakteristischen Züge vielverzweigter, norwegisch-isländischer Sagen, deren Durchforschen vorausging, zeigen sich hier schon benützt und verdichtet im Tief-

blicke des Dichterauges, das in der Volksseele liest. Alle altnordischen Namen sind verdeutscht, alle historischen Beziehungen vermenschlicht.

Der Entwurf dieses Dramas bietet in den Worten Wagners selbst, denen ich hier folge, die verständlichste und massgebendste Einführung zur späteren grossen Welttragödie: „Der Ring des Nibelungen“, welche in ihren Hauptzügen und äusseren Begebenheiten dieser Vordichtung vollkommen getreu geblieben ist.

Die letztere ist zunächst zu durchdenken, wenn uns die Ziele des Meisters der Trilogie statt aus der lebendigen Schöpfung sinnlicher Darstellung — aus dem blossen beschreibenden Worte ertagen sollen.

Die Personen von „Siegfrieds Tod“ waren:

Siegfried,	Brünnhilde,
Gunther,	Gudrune,
Hagen,	Drei Nornen,
Alberich,	Drei Wasserfrauen,
Walküren	

Der Inhalt war nach Wagners eigener Schilderung folgender:

In der Erde Nabelnest, in düstren Klüften, wohnt das Geschlecht der Nibelungen, die, dem Schosse der Nacht und des Todes entkeimt, gleich Würmern im toten Körper die Eingeweide der Erde durchtoben, ihre harten Metalle in unsteter Regsamkeit glühend. Alberich raubt das klare Rheingold, schmiedet selbst daraus in List (— die Idee des Liebesfluches fehlt hier noch —) einen Ring und zwingt die Nibelungen als Herrscher. Sein „Bruder“ Mime muss ihm den Tarnhelm schmieden, der jede Gestalt annehmen lässt bis zum Unsichtbarwerden. So strebt er nach der Welt und dem in derselben Enthaltenen.

Auf der Erde Rücken wuchtet der trotzigsten Riesen Geschlecht. Ihr schlichter, tölpelhafter Witz reicht gegen Alberichs Verschlagenheit nicht mehr aus, in Sorge sehen sie die Nibelungen Waffen schmieden,

die in den Händen menschlicher Helden ihnen Untergang schaffen sollen.

Diesen Zwiespalt benützt das zur Allherrschaft erwachsende Geschlecht der Götter. Wotan verträgt mit den Riesen den Bau einer Burg, aus der die Götter die Welt sicher beherrschen wollen — als Lohn verlangen die Erbauer den Nibelungenhort. (Wotans verstrickende Schuld, Freia, die ideale Spenderin ewiger Jugend, zu verpfänden, fehlt hier noch. Erst der Meister der „Trilogie“ vertiefte Wotans Schuld: sein Egoismus erwächst dort folgerichtig auf Kosten seiner ewigen Schönheit und Jugend.)

Die Götter fangen Alberich, er muss sich das Leben mit Hingabe des Hortes retten — nur einzig den Ring will er sich wahren; seine Kraft aber wohl kennend, entreissen ihm die Götter denselben gewaltsam. Da verflucht ihn Alberich, das Verderben aller zu sein, die ihn besitzen.

Wotan gewährt den Hort den Riesen, auch er will aber den Ring behalten. Erst auf die Mahnung der Nornen (der drei „Schicksalsfrauen“), die ihn vor eigenem Untergang warnen, weicht er und giebt ihn den Riesen. (Im späteren Werke erscheint die Urmütterweisheit: Erda, die Mutter der Nornen, selbst.)

Die Riesen lassen nun den Hort auf der Neid-Haide (in der Trilogie Neid-„Höhle“[!]) von einem ungeheuren Wurme hüten. (Im „Ring des Nibelungen“ ist Fafner selbst, der Gierigste der Riesenbrüder, aus Neideskraft zum Wurme, d. i. zum Symbole des trägen Besitzes, geworden.)

Die dumm-plumpen Riesen aber verstehen nicht, ihre Macht — Nibelungen und Alberich bleiben ja durch den Ring in ihrer Herrschaft — zu nützen.

Die Götter binden die Elemente durch weise Gesetze und pflegen auch des Menschengeschlechts, über allem stehend, aber nicht auf dem festen Grunde des inneren Friedens (der aus Versöhnung erblüht)

sondern auf dem äussern Frieden durch Gewalt und List. Die Absicht ihrer Weltordnung ist wohl sittliches Bewusstsein, sie verfolgen das Unrecht, sind aber selbst auf ihm gegründet, vermeinend, die List an Alberich, dem Niedrigen, zähle nicht. Sie haben die Nibelungen-Weltordnung Alberichs, die ihre Weltordnung zerstören möchte und Knechtschaft über alles wünscht, nicht zerstört aus innerer Kraft, sie nicht zerbrochen, sondern Alberich nur listig der Herrschaft beraubt. Wotan selbst kann das Unrecht nicht sühnen, ohne neues Unrecht zu begehen — nur ein von den Göttern unabhängiger, frei wirkender Wille könnte Sühne bringen aus eigener Kraft. Die Götter suchen daher in den „Menschen“ Rettung. Sie heben ihre Kraft so hoch, dass sie im freien Willen die Tilger ihrer Schuld seien. Ihre Absicht wäre indes nur zu erreichen, wenn sie in dieser Menschenschöpfung sich selbst vernichteten, d. h. wenn ein so freier Wille des menschlichen Bewusstseins erstünde, dass sie sich selbst ihres unmittelbaren Einflusses begeben müssten, dass dieser Wille vom Göttergesetz losgelöst wäre und nur aus eigener Kraft handeln würde. Durch jeden aus ihrem Einflusse Wirkenden fügen sie ja nur neue Schuld zur alten. (Nur in der Selbstumkehr des egoistischen Wollens — Wotans Walhallwunsch und Alberichs Beraubung — aber liegt die Befreiung. Diese Lehre, diese Konsequenz ist in „Siegfrieds Tod“ noch nicht gezogen, sie konnte erst der Philosoph des Götterdramas der „Trilogie“ ziehen. In „Siegfrieds Tod“ herrscht vielmehr Wotan mit den Göttern, durch Siegfried erlöst, wieder ruhig weiter! — —)

Von göttlichem Samen befruchtet, erblühen unter den Menschen Heldengeschlechter — in Streit und Kampf ihre Kräfte stählend. Eine selbständige Kraft aber ist nicht geboren. Im Geschlecht der Wälsungen soll sie erwachsen. Ein Zwillingsspaar erblüht

in diesem durch einen Apfel Holdas befruchteten Geschlechte (das im „Ringe“ Wotan selbst zeugt): Siegmund und Sieglinde.

Die Ehe Siegmunds sowohl, wie die Sieglindes (mit Hunding) bleibt kinderlos. Da zeugen die Geschwister selbst den echten Wälsungssohn. (Man vergleiche hiermit, wie wundervoll tief Wagner in der „Walküre“ Siegfried durch die grosse Erzeugerin Not erstehen lässt, die seine Eltern zusammentreibt und bindet!)

Hunding, Sieglindes Gemahl, verstösst die Gattin und überfällt Siegmund mit Streit. Wotan muss das schuldig gewordene Zwillingsspaar strafen, er beschliesst, Siegmund zu fällen, Brünnhilde aber, die Walküre, schützt aus Mitleid Siegmund gegen des Gottes Geheiss, bis Balmung, das Wotansschwert, das ihm der Gott einst selbst geschenkt(!) an dem Vertragsspeer des Gottes zerschellt. Brünnhilde wird zur Strafe in Schlaf und Feuer gebannt. (Im „Ring des Nibelungen“ ist Balmung zum „Nothung“ geworden, das Wotan in die Esche senkt.)

Sieglinde gebiert in der Wildnis Sieg-Fried (der durch Sieg Frieden bringt). Mime ist, als Sieglinde in den Wehen schrie, aus den Klüften getreten und hat ihr geholfen. Sie erzählt ihm ihr Schicksal und übergibt ihm den Knaben. Mime lehrt Siegfried schmieden und reizt ihn zur Wurm-erlegung, die ihm lohnen soll. Siegfried schmiedet aus den Stücken Balmung neu und begehrt vor allem, an Hunding den Tod seines Vaters zu rächen. Er erschlägt zuerst Hunding (der in der „Walküre“ aus Ekel Wotans fällt) — dann tötet er den Wurm. (Herrlich vertieft, trifft im „Siegfried“ in der einzigen Scene, wo Siegfried Wotan gegenübertritt, die Sohnes-rache den eigentlichen Faller Siegmunds: Wotan.)

Die folgenden Thaten und Ereignisse sind in „Siegfrieds Tod“ dieselben wie in der Trilogie.

Siegfried, von Brünnhilde als herrlichster Wäl-

sung erkannt, vermählt sich der Erweckten durch den Ring.

Alberich zeugt mit Gunthers, des „Gibichungen“, „überwältigter“ (im „Ring“ „gekirrter“, d. i. gekaufter) Mutter den grimmen, frühaltenden Hagen.

Auch die Gibichungen sind ein von Göttern entsprossenes Geschlecht. Wie nun die Wünsche der Götter auf Siegfried hoffen, so die Alberichs auf Hagen; in der Kindheit hat diesem Alberich schon geheimes Wissen um sein Schicksal und um den Ring beigebracht und ihn nach dem Gewinne desselben gereizt. Den Wurm zu bestehen aber erschien er ihm zu schwach. Diese That ist nur Siegfried, dem Stärksten, bestimmt. Da Alberich machtlos geworden, konnte er seinem Bruder Mime nicht wehren, mit Hilfe Siegfrieds nach dem Ringe und Horte zu streben. Hagen soll nun Siegfried verderben, um im Untergange ihm den Ring abzugewinnen. Gunther und Gudrun schätzen des verschlossenen Hagen Klugheit und Erfahrung und werden von ihm verführt, das was ihre Kraft sich nicht zu erringen vermag, Brünnhilde und Siegfried, sich durch künstlichen Trug zu gewinnen.

An dieser Stelle setzt die eigentliche

Handlung

von „Siegfrieds Tod“, der wirkliche Vorgang des Dramas, erst ein. Alles Bisherige wird in diesem Werke bloss erzählt. Zunächst durch die „Nornen“, welche zu Beginn des Vorspieles — „spannend, was die Welt bindet“ — dasjenige melden, was später die Handlung von „Rheingold“ und „Siegfried“ bildet, den sie

„Untreu auf Erden — treu doch auf ewig“

nennen und (ohne „Ende“ ihres Wissens, ohne, dass ihr Seil risse) „dem Felsen entschweben“.

Der Tag bricht an. Siegfrieds Auszug zu neuen Thaten und sein Abschied schliessen das Vorspiel —

fast auf die Worte genau, wie in der „Götterdämmerung“. Der

I. Akt

von „Siegfrieds Tod“ beginnt wie diese mit der Scene am Gibichungenhofe und Siegfrieds Ankunft. Hagen erzählt die Vorgänge aus den späteren Werken „Walküre“ und „Siegfried“. Die Schürzung des Knotens der siegenden Nibelungen-Intrigue gegen den sein Wissen nicht nützenden Naiven ist dieselbe wie im letzten Tage der Trilogie. Merkwürdig ist der Entwurf der dritten Scene, die statt Waltrauten das Auftreten sämtlicher Walküren bringt, welche nach der „verlorenen Schwester“ forschen, die jetzt Siegfrieds einsames Weib geworden. Anfangs aus weiter Ferne, hört man ihren Gesang immer näher kommen. Brünnhilde erzählt ihnen, was später in „Walküre“ sichtbare Handlung geworden; wie sie ihre Kraft und ihr heiliges Wotanswissen, wie sie alles ganz Siegfried hingegeben, weil sie ihn liebe! Die Walküren reiten mit dem Sange vorüber:

„Nach Süden wir ziehen — Siege zu zeugen,
Kämpfenden Heeren zu kiesen das Los,
Für Helden zu fechten — Helden zu fällen,
Nach Walhall zu führen erschlagene Sieger!“

Es folgt die furchtbare 4. Scene: Siegfried nützt das einzige Mal seine Macht, täuscht Brünnhilde mit Hilfe des Tarnhelms und zwingt das seiner übermenschlichen Kraft beraubte, aus Liebe schwach gewordene Weib für Gunther. — Der

II. Akt

beginnt mit der gespenstischen Scene Alberichs und Hagens. Alberich, der „ruhelos Kummerreiche“, wie er sich nennt — erzählt seine später „Das Rheingold“ erfüllenden Thaten, wie er (!) der Riesen Neid erregt, wie die Götter „in sichrer Hut“ der Burg nun herrschen(!) und wie hiergegen einzig der Ring, seine

und Hagens „Freiheit“, wiederzugewinnen bliebe. Bezeichnend sind seine Worte, die er in Bezug auf Siegfried kündet:

„Götterentspross'nen traut' ich nie —
Sie erbten treulose Art!“

und sein bedeutungsvoller Ausruf über Siegfried:

„Thor auch er!“

mit dem man Kundrys Wort in „Parsifal“: „Schwach auch er!“ zusammenhalte.

Aus den folgenden Szenen, welche in der „Götterdämmerung“ beibehalten wurden, ist Einiges der ersten Scene des

III. Aktes

zwischen den „drei Wasserfrauen“ und Siegfried, sowie Brünnhildes Schlusscene besonders hervorzuheben.

Würde der Ring dem Wasser wieder gegeben und somit in das reine Element wieder aufgelöst, so wäre die Macht des Ringes und der ihm anklebende Fluch vernichtet, würde Siegfried ihnen den Ring aber nicht geben, müsse er heute noch sterben, weisagen die Frauen. Siegfried erwidert: „Fluch und Drohen achte ich nicht eines Haares wert, wozu mein Mut mich treibt, das ist mir Urgesetz, was ich nach meinem Sinne thue, das ist mir so bestimmt: nennt ihr dies Fluch oder Segen, ich gehorche ihm und strebe nicht wider meine Kraft.“ Die Frauen meinen, als er die Heimgabe des Ringes trotzig verweigert: „Willst du die Götter übertreffen? trotzen, wo Götter trauern?“ Siegfried: „Zeigtet ihr mir die Möglichkeit, die Götter zu bewältigen, so müsste ich sie nach meinem Mute bekämpfen. Dem Zagen schneidet kein Schwert, den Starken nur freut seine Schärfe!“ — Darauf die Frauen: „So stark und weise wähnt er sich, als gebunden und blind er ist, Eide schwur er und weiss sie nicht. Runen und Zauber

sind ihn gelehrt und er hat sie vergessen; höchstes Gut — höher und werter als der Ring — ward ihm gegönnt: — dass er's verworfen, weiss er nicht. Ein stolzes Weib kennen wir, die wird den Ring noch heute erwerben, sie giebt uns bess'res Gehör.“

Brünnhildes Schlussgedanken aber an der Leiche Siegfried's zeichnet der erste Entwurf in den Worten:

„Oh, er war rein! Nie wurden Eide treuer gehalten — Hagen hat ihn nicht erschlagen, nur für Wotan gezeichnet, zu dem ich ihn nun geleite. Jetzt hab' auch ich gebüsst, rein und frei bin ich, denn Er, der Herrliche nur, hatte mich bezwungen.“

Kein Ross, kein Knecht soll mit Siegfrieds Leiche geopfert werden. Brünnhilde allein will zu seiner Ehre den Göttern ihren Leib darbringen. Zuvor nimmt sie ihr Erbe in Besitz. Der Tarnhelm soll mit verbrennen. Den Ring aber steckt sie selbst mit den Worten an: „All' mein Wissen verriet ich dir, du nütztest es nicht, deinem muthigen Trotz nur vertrautest du. — Nun du gefriedet, frei meine Weisheit mir gabst, kehrt mir es wieder, erkenn' ich des Ringes Runen. Mein Wissen taugt, die mächtigste That des kühnsten Manne nun zu weihen.“

„Ihr Nibelungen, eure Knechtschaft künd' ich auf — der den Ring geschmiedet und euch band, nicht soll er wieder ihn empfah'n — frei sei er, wie ihr! Das Gold gebe ich euch, Schwestern der Wassertiefe. Das Feuer, das mich verzehrt reinige den Ring vom Fluch. Hört denn, ihr herrlichen Götter, euer Unrecht ist getilgt(!): dankt ihm, dem Helden, der eure Schuld auf sich nahm. Ihr Töchter, löst das Gold auf in dem Weihebrand und bewahrt es harmlos, das euch geraubt, um Knechtschaft und Unheil daraus zu schmieden. Nur Einer herrsche, Allvater du! freue dich des herrlichsten Helden, dass ewig deine Macht sei(!): führ' ich dir diesen zu. —

Brünnhilde küsst das Ross und raunt ihm mit leiser Stimme ins Ohr.

Freue dich, Grane, bald sind wir frei.“

Die Mannen tragen in feierlichem Umzuge und unter Wechselgesängen mit den Frauen, welche an die Trauerfeier Titurels in „Parsifal“ gemahnen, Siegfrieds Leiche zum Holzstosse, dessen Brand Brünnhilde und Siegfried vereint, — mit der Kunde: „Wer ihn erschlug, besiegte ihn nicht(!), nach Walhall wandert der Held!“

Als die Flammen über den Opfern zusammenschlagen, erscheint im Vordergrunde Alberich hinter Hagen, ihn mit den Worten bestürmend:

„Mein Rächer, Hagen, mein Sohn, rette den Ring!“

Auf düstrem Wolkensaume erblickt man gleichzeitig Brünnhilde als Walküre(!) auf leuchtendem Rosse, Siegfried durch die Lüfte geleitend, während sich die Wolken heben, schwellen die Uferwellen des Rheines bis zur Halle an, die drei Wasserfrauen entführen, auf den Wellen getragen, Ring und Tarnhelm. Hagen, früher bereit, sich in die Lohe zu stürzen, wirft sich ihnen jetzt wie wahnsinnig entgegen, um das Kleinod ihnen zu entreissen. Die Frauen ziehen ihn mit sich in die Tiefe, Alberich versinkt mit wehklagender Gebärde. —

Dies der erste Entwurf des Nibelungen-Dramas, den Wagner im Frühjahr 1853 für seine Freunde und Bekannten dem Drucke übergab. Man sieht: die wirkliche Erlösung des Gottes in Selbstüberwindung und Entsagung fehlt ihm noch, ebenso, wie die Einführung des verführenden Geistes: Loges.

— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — — — — — —

Wagner hatte ihn entworfen und ausgeführt einzig, um seinem inneren Drange Genüge zu thun, keines-

wegs aber mit dem Gedanken einer Aufführung an den damaligen Theatern. —

Neu erhaltene Beweise von der Unmöglichkeit, sich künstlerisch verständlich dem Publikum mitteilen zu können, machten ihn, sagt er in der „Mitteilung an meine Freunde“, zu dieser Zeit überhaupt gänzlich verstimmt und niedergeschlagen. Da hob ihn aus tiefstem Missmute ein Freund. Durch den gründlichsten und hinreissendsten Beweis, dass er nicht einsam stand, sondern wohl tief und innig verstanden würde, hatte ihn dieser von neuem und nun ganz zum Künstler gemacht. „Dieser wunderbare Freund“ — ruft er in die Welt — „ist mir

Franz Liszt.“

Mit dem Erfolge der ersten „Lohengrin“-Aufführung in Weimar (der durch Liszts begeisterte Vertretung in Wort und That dem Werke die künstlerische Heimat gewann) tritt Liszt vor ihn hin und spricht: „Sieh', so weit haben wirs gebracht, nun schaff' uns ein neues Werk, damit wir's noch weiter bringen!“

In der That war es dieser Zuruf, der sogleich den lebhaftesten Entschluss zum Angriffe einer neuen künstlerischen Arbeit in Wagner erweckte: „ich entwarf und vollendete“ — teilt er mit — „in fliegender Eile eine Dichtung, an deren musikalische Ausführung ich bereits Hand legte.“

„Liszt zu Lieb“ rief er mit Blitzesschnelle den

„Jungen Siegfried“,

den Gewinner des Hortes und Erwecker der Brünnhilde ins Dasein, und am 10. Mai dieses Jahres schreibt der Künstler, der „mit einem wahren Wonnezittern“ an die Ausführung der neuen Pläne ging, an Theodor Uhlig:

„Wenn ich ‚Siegfrieds Tod‘ mit dem ernstlichen Zwecke einer nächstjährigen Aufführung in das Auge

fasste, musste mir die Sache allerdings vollkommen unmöglich erscheinen. Wo Darsteller und Publikum dafür hernehmen? Da hat mich nun aber den ganzen Winter schon eine Idee geplagt, die mich kürzlich als Eingebung so vollständig unterjocht hat, dass ich sie jetzt realisieren werde. Habe ich Dir nicht früher schon einmal von einem heitern Stoffe geschrieben? Es war dies der Bursche, der auszieht, „um das Fürchten zu lernen“ und so dumm ist, es nie lernen zu wollen. Denke Dir meinen Schreck, als ich plötzlich erkenne, dass dieser Bursche niemand anders ist, als der junge Siegfried, der den Hort gewinnt und Brünnhilde erweckt! Die Sache ist nun fertig. Im nächsten Monat mache ich die Dichtung des jungen Siegfried, zu der ich mich jetzt sammle. Im Juli geht es an die Komposition — und so unverschämtes Vertrauen habe ich zu der Wärme des Stoffes und meiner Ausdauer, dass ich im nächsten Jahre ganz ungeschwächt an der Komposition des „Siegfrieds Tod“ anzugelangen gedenke. Der „junge Siegfried“ hat den ungeheuren Vorteil, dass er den wichtigen Mythos dem Publikum im Spiel, wie einem Kinde ein Märchen, beibringt. Alles prägt sich durch scharfe sinnliche Eindrücke plastisch ein. Alles wird verstanden und kommt dann der ernste „Siegfrieds Tod“, so weiss das Publikum alles, was dort vorausgesetzt oder eben nur angedeutet werden musste, um so mehr, als sich an meinem, bei weitem populärerem, dem Bewusstsein durchaus näher liegenden, minder heroischen, als heiteren, jugendlich menschlichen „jungen Siegfried“ praktisch die Darsteller üben und vorbereiten, die gewaltigere Aufgabe von „Siegfrieds Tod“ zu lösen.“

Am Morgen des Johannistages 1851 ist der „junge Siegfried“ „fertig und wohlgereimt zur Welt gekommen“ und Wagner berichtet demselben Freunde:

„Liszt habe ich die Abschrift von meinem neuen „komischen Operntexte“ besorgt. Ich gehe nun

an die Musik, bei der ich mich recht zu erfreuen gedenke. Das, was Du Dir garnicht vorstellen kannst, macht sich ganz von selbst! ich sage dir, die musikalischen Phrasen machen sich auf diesen Versen und Perioden, ohne dass ich mir nur Mühe darum zu geben habe. Es wächst Alles wie wild aus dem Boden. Den Anfang hab' ich schon im Kopfe, auch einige plastische Motive, wie den Fafner.“

Je mehr sich so Wagner von der Mitteilung an den blossen Gedanken in die grossen Beziehungen versenkte, die den Gestalten erst ihren ungeheuren Inhalt gaben, wuchs und weitete sich die nach und nach ein Weltverhältnis umspannende Tragödie.

Schon am 3. November desgleichen Jahres lässt sich der Meister vernehmen: „Ich hab'

drei Dramen,

wovon die beiden Siegfriede No. 2 und 3 ausmachen, und ein grosses Vorspiel vor. Wenn alles fertig ist, gedenke ich's auch schon auf meine Weise aufzuführen.“ (!)

Einen sehr wichtigen Beitrag zur Geschichte der Trilogie aber bildet ferner ein Brief aus Albisbrunn vom 12. November 1851, der schon die

Festspiel - Idee

entwickelt:

Ehe ich den „Siegfrieds Tod“ dichtete, entwarf ich den ganzen Mythos in seinem grossartigen Zusammenhange: jene Dichtung war nun der Versuch, eine Hauptkatastrophe des Mythos mit der Andeutung jenes Zusammenhanges zu geben. Als ich nun an die volle musikalische Ausführung ging, und ich dabei endlich fest unser Theater in's Auge fassen musste, fühlte ich das Unvollständige der beabsichtigten Erscheinung: es blieben eben der grosse Zusammenhang, der den Gestalten erst ihre schlagende Bedeutung giebt, nur durch epische Erzählung, durch

Mitteilung an den Gedanken übrig. Um daher „Siegfrieds Tod“ zu ermöglichen, verfasste ich den „jungen Siegfried“: je bedeutender aber dadurch das Ganze sich schon gestaltete, desto mehr musste mir jetzt, als ich an die scenisch-musikalische Ausführung des „jungen Siegfried“ ging, einleuchten, dass ich das Bedürfnis nach deutlicher Darstellung des ganzen Zusammenhanges an die Sinne, nur noch gesteigert hatte. Jetzt sehe ich, ich muss, um vollkommen von der Bühne herab verstanden zu werden, den ganzen Mythos plastisch ausführen. Nicht diese Rücksicht allein bewog mich aber zu meinem neuen Plane, sondern namentlich auch das hinreissend Ergreifende des Stoffes, den ich somit für die Darstellung gewinne, und der mir einen Reichtum für künstlerische Bildung zuführt, den es Sünde wäre, ungenützt zu lassen. Denke Dir den Inhalt der Erzählung der Brünnhilde — in der letzten Scene des „jungen Siegfried“ — (das Schicksal Siegmunds und Siegelinds, der Kampf Wotans mit seiner Neigung und der Sitte (Fricka); der herrliche Trotz der Walküre, der tragische Zorn Wotans, mit dem er diesen Trotz straft: denke Dir dies in meinem Sinne, mit dem ungeheuren Reichtum von Momenten, in ein bündiges Drama zusammengefasst, so ist eine Tragödie von erschütterndster Wirkung geschaffen, die zugleich alles das zu einem bestimmten sinnlichen Eindrucke vorführt, was mein Publikum in sich aufgenommen haben muss, um den „jungen Siegfried“ und den „Tod“ — nach ihrer weitesten Bedeutung — leicht zu verstehen. Diesen drei Dramen sende ich nun ein grösseres Vorspiel voran, welches für sich an einem besonderen einleitenden Festtage aufgeführt werden muss: es beginnt mit Alberich, der die drei Wasserfrauen des Rheins mit Liebesgelüsten verfolgt, von einer nach der andern (scherzend heiter) abgewiesen wird, und aus Wut ihnen endlich das Rheingold stiehlt: — dieses Gold

ist an sich nur ein glänzender Schmuck der Wassertiefe (Siegfrieds Tod, Akt III, Scene I), eine andere Macht wohnt ihm aber bei, die jedoch nur der ihm zu entlocken vermag, der der Liebe entsagt.

(Hier hast Du das gestaltende Motiv bis zu Siegfrieds Tod: denke Dir die ganze Fülle von Folgen!) Der Fang Alberichs, die Zuteilung des Goldes an die zwei Riesenbrüder, die schnelle Erfüllung von Alberichs Fluch an diesen beiden, von denen der eine sogleich den andern erschlägt, bilden den Gegenstand dieses Vorspiels. Mit dieser meiner neuen Konzeption trete ich gänzlich aus allem Bezug zu unserm heutigen Theater und Publikum heraus: ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart. Fragst Du mich nun, was ich mit meinem Plane vorhabe? — Zunächst ihn ausführen, soweit es in meinem dichterischen und musikalischen Vermögen steht: dies wird mich mindestens drei volle Jahre beschäftigen.

An eine Aufführung kann ich erst unter ganz anderen Umständen denken. Am Rheine schlage ich dann ein Theater auf, und lade zu einem grossen dramatischen Feste ein: nach einem Jahre Vorbereitung führe ich dann im Laufe von vier Tagen mein ganzes Werk auf.

So ausschweifend dieser Plan ist, so ist er doch der einzige, an den ich noch mein Leben, Dichten und Trachten setze. Erlebe ich seine Ausführung, so habe ich herrlich gelebt; wenn nicht, so starb ich für was Schönes. Nur dies aber kann mich noch erfreuen!“ —

Unter dem 14. Oktober 1852 endlich teilt Wagner Uhlig mit:

„Meine Hauptsorge ist nur noch die Nibelungen-Dichtung: dies ist das Einzige, was mich jedesmal, sobald ich mich damit abgebe, hoch und mächtig erhebt. Der Gedanke an Nachwelt ist mir zuwider und doch kommt dieser eitle Wahn unwillkürlich mir

dann und wann, wenn mein Gedicht mir aus der Seele in die Welt tritt. Es ist und enthält alles, was ich kann und habe: es noch ausführen und aufführen zu können!!! — Über die Benennungen habe ich mich nun entschieden:

**„Der Ring des Nibelungen,“
ein Bühnenfestspiel,**

- aufzuführen in drei Tagen und einem Vorabend.

Vorabend: Des Rheingold.

Erster Tag: Die Walküre.

Zweiter Tag: Der junge Siegfried.

Dritter Tag: Siegfrieds Tod.

Der Vorabend ist eigentlich ein vollständiges, ziemlich handlungsreiches Drama: bis zur vollen Hälfte bin ich nun mit ihm fertig. Mit der Walküre ganz. Die beiden Siegfriede müssen aber noch stark umgearbeitet werden, am meisten Siegfrieds Tod. — Aber dann — wird's was!!“

So war aus „Siegfrieds Tod“, dem Gipfel- und Endpunkt der Handlung, zunächst „der junge Siegfried“ hervorgegangen. Dieser lechzte nach der „Walküre“ und dieser entsprang „Das Rheingold.“ Alles aber war dem Entwurfe des Jahres 1848 schon eingeboren und fand in den einzelnen Dramen nun tiefere Begründung, nähere Ausführung; Wotan, der im ersten Entwurfe gar nicht auf die Bühne kommt, ist jetzt — 1852 — der eigentliche Held geworden! „Anstatt einer Phase der Weltentwicklung — sagt Wagner — hatte ich das Wesen der Welt selbst in allen nur erdenklichen Phasen erschaut.“ Durch symbolisierende Gestalten liess der musikalische Dichter sein Drama, das er nach dem musikalischen Ausdruck erweitern konnte, zum Welten-Drama werden: — er schildert emsige Zwerge, plumpe Riesen, geistige Götter und lässt hiervon sich abheben die Übermenschen: Siegfried und Brünnhilde.

Mitte Dezember 1852 war der „junge Siegfried“ umgearbeitet; am 1. Juli 1852 die Dichtung der „Walküre“ vollendet; Anfang November 1852 jene zu „Rheingold“, Ende Dezember die mehrfach veränderte zu „Siegfrieds Tod“, und im Februar 1853 erschien die Dichtung „als Manuskript gedruckt“ in 50 Exemplaren, welche Fassung nur unbedeutende Abweichungen von der endgiltigen Gestalt aufweist.

Zur Werde-Geschichte des grossen, weltumspannenden Dramas, mit dem er sich unbewusst in Betreff der menschlichen Dinge die Wahrheit eingestanden hatte, wie zur Erkenntnis der weithinwirkenden Bedeutung, welche Wagner seinen Gestalten nun gewann, bilden die Erörterungen einen wichtigen Beitrag, mit denen er die Dichtung des „jungen Siegfried“ Liszt übersandte. Er erklärt seinem „zweiten Ich“:

Meiner nun gewonnenen innersten Überzeugung nach kann ein Kunstwerk nur dann seine richtige Wirkung haben, wenn die dichterische Absicht in allen ihren irgend wichtigen Momenten vollständig an die Sinne mitgeteilt wird; und gerade ich darf und kann jetzt am allerwenigsten gegen die von mir erkannte Wahrheit sündigen. Ich muss daher meinen ganzen Mythos, nach seiner tiefsten und weitesten Bedeutung, in höchster künstlerischer Deutlichkeit mitteilen, um vollständig verstanden zu werden. Nichts darf von ihm irgendwie zur Ergänzung durch den Gedanken, durch die Reflexion übrig bleiben: jedes unbefangene menschliche Gefühl muss durch seine künstlerischen Wahrnehmungsorgane das Ganze begreifen können, weil es dann auch erst das Einzelne richtig in sich aufnehmen kann.

Zwei Hauptmomente blieben mir daher aus meinem Mythos noch zur Darstellung übrig, und diese sind beide im „jungen Siegfried“ angedeutet: der erste in der längeren Erzählung der Brünnhilde nach ihrer Erweckung (dritter Akt); der zweite in der Scene

zwischen Alberich und dem Wanderer im zweiten, und zwischen Wanderer und Mime im ersten Akte. — Dass mich aber nicht nur die künstlerische Reflexion, sondern namentlich auch der herrliche, und für die Darstellung ungemein ergiebige Stoff jener Momente selbst hierin bestimmt hat, das kannst Du Dir leicht vergegenwärtigen, wenn Du jenen Stoff näher in Augenschein nimmst. Denke Dir die wunderbar unheilvolle Liebe Siegmunds und Siegelinds. Wotan in seinem geheimnisvollen Verhältnisse zu dieser Liebe; dann in seiner Entzweiung mit Fricka, in seiner wütenden Selbstbezwungung, als er — der Sitte zu lieb — Siegmunds Tod verhängt; endlich die herrliche Walküre, Brünnhilde, wie sie — Wotans innersten Gedanken erratend — dem Gotte trotzt und von ihm bestraft wird; denke Dir diesen Reichtum von Anregung, wie ich ihn in der Scene zwischen dem Wanderer und der Wala, dann aber — breiter — in der erwähnten Erzählung Brünnhildes andeute, als Stoff eines Dramas, welches den beiden Siegfrieden vorangeht, und Du wirst begreifen, dass nicht etwa bloss Reflexion, sondern namentlich Begeisterung meinen neuesten Plan mir eingab.

Um alles vollständig zu geben, muss diesen drei Dramen aber noch ein grosses Vorspiel vorangehen: der Raub des Rheingoldes. Es hat zum Gegenstand die vollständige Darstellung alles dessen, was in Bezug auf diesen Raub, die Entstehung des Nibelungenhortes, die Entführung dieses Hortes durch Wotan, und den Fluch Alberichs, im „jungen Siegfried“ erzählungsweise vorkommt. — Bei der hierdurch ermöglichten Deutlichkeit der Darstellung gewinne ich hinreichenden Raum, um die Fülle der Beziehungen auf das Ergreifendste zu steigern. Ich erwähne nur Eines: — „Alberich kommt aus der Erdtiefe zu den drei Töchtern des Rheines herauf; er verfolgt diese mit widerlicher Liebeswerbung; von der einen abgewiesen, wendet er sich an die andere: alle ver-

schmähen scherzend und neckend den Kobold. Da beginnt das Rheingold zu erglänzen; es reizt Alberich; er fragt, wozu es wohl gut sei? Die Mädchen bedeuten, es diene ihnen zu Lust und Spiel; sein Glanz erhelle mit seligem Geschimmer die Tiefe der Flut: viele Wunder könne aber der mit ihm wirken, Macht und Gewalt, Reichtum und Herrschaft durch das Gold gewinnen, der es zu einem Ringe zu zwingen wisse: nur aber, wer der Liebe entsage, verstünde das! Damit nun aber keiner das Gold raube, seien sie als Hüterinnen bestellt: wer ihnen nahe, begehere gewiss nicht das Gold; wenigstens sähe auch Alberich nicht darnach aus, da er gar so verliebt sich gebare. Sie lachen ihn von Neuem aus. Da wird der Nibelung wütend: er schwört der Liebe ab, raubt das Gold und entführt es in die Tiefe.“ —

An eine Trennung dieses grossen Dramen-Komplexes darf ich nicht denken, ohne meine Absicht eben im Voraus wieder zu zerstören. Er muss in schneller Folge zugleich zur Darstellung gebracht werden, und für deren äusserliche Ermöglichung kann ich daher nur folgende Begünstigung der Umstände im Auge haben: — Die Aufführung meiner Nibelungendramen muss an einem grossen Feste stattfinden, welches vielleicht eigens zum Zwecke dieser Aufführung zu veranstalten ist. Sie muss dann in drei aufeinanderfolgenden Tagen vor sich gehen, an deren Vorabende das einleitende Vorspiel gegeben wird. Sei überzeugt, dass mein Plan nicht aus einer äusserlich kalkulierenden Grille entstanden ist, sondern dass er sich mir als die notwendige Konsequenz des Wesens und des Inhaltes des Stoffes aufgedrungen hat, der mich nun einmal erfüllt und zu seiner vollständigen Ausführung treibt. Ihn so auszuführen, wie es eben mir als Dichter und Musiker sich erlaubt, ist für jetzt das Einzige, was ich vor mir sehe: alles Weitere darf mich zunächst noch gar nicht kümmern. Jetzt, nach allen diesen Auseinandersetzungen, übergebe ich denn

Dir, mein lieber Freund und Bruder, die Dichtung meines „jungen Siegfried“ wie ich sie entwarf und ausführte, als ich noch ihre vereinzelte Aufführung im Sinne hatte. Im Zusammenhange mit den andern Dramen wird sie jetzt natürlich manche Veränderungen, namentlich wohlthätige Kürzungen in dem erzählenden Teile erfahren. Vieles wird Dir darin auffallen, gewiss auch die grosse Einfachheit und die Verteilung der Scene an nur wenige Personen: — denke Dir nun aber dieses Stück zwischen der „Walküre“ und „Siegfried's Tod“, welche beide Dramen eine bei weitem kompliziertere Handlung haben, aufgeführt, so wird — meiner Ansicht nach — dieses Waldstück mit seiner jugendlich kühnen Einsamkeit, gewiss einen eigentümlichen und wohlstimmenden Eindruck machen. Jetzt teile ich Dir gern und guten Mutes diese Dichtung mit, denn jetzt hast Du auch nicht mehr nötig, von ihr herab einen sorglichen Blick auf Dein Publikum zu werfen: — Du hast z. B. nicht mehr darüber Dich zu ängstigen, was diese Leute zu dem „Weibe“ sagen werden, die unter „Weib“ immer nur ihre Frau, oder — wenn sie sich hoch versteigen — irgend ein Mädchen denken können!“

— — — — —

Liszt, der dem Freunde zu Weimar sein Festspielhaus bauen wollte, ruft ihm hierauf begeistert zu:

„Vielleicht stehen mir zur Zeit der Beendigung Deines „Siegfried“ andere Mittel zu Gebote. Mach' Dich nur heran und arbeite ganz rücksichtslos an Deinem Werk, für welches man allenfalls dasselbe Programm nun stellen könnte, wie das Domkapitel zu Sevilla bei Erbauung der Kathedrale dem Architekten stellte: Bauen Sie uns solch' einen Tempel, dass die künftigen Generationen sagen müssen, das Kapitel war närrisch, so etwas Ausserordentliches zu unternehmen. Und doch steht die Kathedrale da!“

Über die

musikalische Ausführung

des „Rheingold“ berichtet Wagner 1853 aus Italien:

„Sei es ein Dämon oder ein Genius, der uns oft in entscheidungsvollen Stunden beherrscht — genug: schlaflos in einem Gasthote von La Spezzia ausgestreckt, kam mir die Eingebung meiner Musik zum „Rheingold“ an, und sofort kehrte ich in die trübselige Heimat zurück, um an die Ausführung meines übergrossen Werkes zu gehen.“

Erst beim Komponieren ging Wagner das eigentliche Wesen seiner Dichtung so recht auf: „überall, äussert er gegen Liszt — entdeckten sich mir Geheimnisse, die mir selbst bis dahin noch verborgen geblieben.“

Nach fünfjähriger Unterbrechung des musikalischen Produzierens entstand zur Jahreswende 1853 auf 1854 die Komposition des „Rheingold“. Am 15. Februar 1854 meldet er aus Zürich:

„Ich bin jetzt wieder ganz Musiker geworden, und mehr wie je. Jetzt mache ich schon die Partitur von dem (erst im November begonnenen) „Rheingold“. Im Sommer geht es an die „Walküre“; im Frühjahr 1855 kommt „Der junge Siegfried“ daran und im Winter darauf denke ich „Siegfrieds Tod“ vorzunehmen, so dass Ostern 1856 alles fertig ist. Dann geht es ans Unmögliche: mir mein eigenes Theater zu schaffen, mit dem ich vor ganz Europa mein Werk als grosses dramatisches Musikfest auführe. Dann — gebe Gott, dass ich meinen letzten Seufzer von mir stosse.“

Mit „Rheingold“ war sofort die neue Bahn beschritten, auf welcher die plastischen Naturmotive erstanden, welche in immer individuellerer Entwicklung zu den Trägern der Leidenschaftstendenzen der weitgegliederten Handlung und der sich in ihr aussprechenden Charaktere sich zu gestalten hatten. Die eigentümliche Naturfrische, welche von hier aus ihn anwehte, trug Wagner ohne Ermattung, wie in hoher Gebirgsluft über alle Anstrengungen hinweg.

Im Mai 1854 war „Rheingold“ vollendet. —

Wagner war so enthusiastisch bei der Arbeit, dass er vor Beendigung derselben nichts hörte noch sah; und im Juni desselben Jahres wurde die Komposition der „Walküre“ begonnen, die zum Januar 1855 bis auf die Instrumentation beendet war. Beim Jahreswechsel 1855 sagt Liszt in seinem herrlichen Aufsätze „Das Rheingold von Richard Wagner“:

„Seht Ihr dort den schimmernden Punkt, dort, fern am Horizont? — Es ist der gigantische Umriss eines majestätisch grossartigen Baues, wie wir noch keinen im ganzen Lauf unseres Weges erblickt haben — eines Baues, der euch vielleicht befremdet, dessen Stil euch möglicherweise zu erhaben, dessen Plan zu riesig, dessen Ornamentik in ihrer Fülle zu reich erscheinen wird — und doch werdet Ihr bekennen müssen, dass er in unserer Kunst das grossartigste aller bestehenden Monumente ist.

Dieses Wort möchten wir auch jenen zurufen, welche gespannt und neugierig etwas über den von Wagner unternommenen kolossalen Kunstbau, von dem wir bis jetzt nur das Gerüste in der Ferne zu erblicken vermögen, zu erfahren wünschen. Jene imaginären Grenzen, durch welche der Mensch das Zeitmeer teilt, ein Datum wie das heutige, werden wir noch öfters zu überschreiten und zu überleben haben, bis wir das unter den Händen seines Genius emporwachsende Gebäude mit seinem vierfachen Portikus in seiner ganzen Grösse vor uns sich erheben sehen werden, das Werk, welches er den „Ring des Nibelungen“ nennt.

Eine der vier Säulenhallen steht heute bereits vollendet da. „Das Rheingold“ ist fertig und entfaltet unter dem klaren blauen Himmel Deutschlands seine imposanten Linien.

Der Meister dieses Werkes hat einen Plan entworfen, wie noch kein anderer vor ihm ihn je zu denken gewagt hat.“

Im Sommer 1855, nach Wagners Rückkehr von seiner Reise nach London, war die Instrumentation der „Walküre“ so ziemlich fertiggestellt und am

3. Oktober desselben Jahres sendet Wagner die ersten Akte mit der Bemerkung an Liszt:

„So, liebster Franz! Heute schicke ich Dir die fertigen beiden ersten Akte der „Walküre“; es ist mir eine innige Genugthuung, sie alsbald in Deinen Händen zu wissen, weil ich weiss, dass niemand mit meinen Arbeiten so sympathisiert, wie Du. Für den inhaltschweren zweiten Akt bin ich besorgt: er enthält zwei so wichtige und starke Katastrophen, dass dieser Inhalt eigentlich für zwei Akte genug wäre; doch sind beide so von einander abhängig, und die eine zieht die andere so unmittelbar nach sich, dass hier ein Auseinanderhalten gänzlich unmöglich war. Wird er einmal ganz so dargestellt, wie ich es verlange, so muss er allerdings — wenn jede Intention vollkommen verstanden wird — eine Erschütterung hervorbringen, der nichts dagewesenes gleicht. Für solche, die etwas aushalten, ist so etwas aber auch nur geschrieben (eigentlich für niemand!): dass Unbefähigte und Schwächliche klagen werden, kann mich in nichts bestimmen. Ob aber alles — auch meinen Intentionen nach — gut ausgefallen ist, musst Du entscheiden; ich kann es einmal nicht anders machen. In entmutigten, nüchternen Stunden hatte ich die meiste Furcht vor der grossen Scene Wotans, und namentlich vor seiner Schicksalsenthüllung gegen Brünnhilde, ja, in London war ich bereits einmal soweit, die Scene ganz verwerfen zu wollen; um mich darüber zu entscheiden, nahm ich den Entwurf noch einmal vor und trug mir selbst die Scene mit allem nötigen Ausdruck vor; glücklicherweise fand ich dabei, dass mein „Spleen“ ungerechtfertigt war, und der geeignete Vortrag im Gegenteil selbst rein musikalisch fesselnd wirkt. Diesen Vortrag habe ich an einigen Stellen genauer bezeichnet, doch bleibt noch viel übrig, und es wird einmal eine Hauptaufgabe für mich sein, einen talentvollen Sänger und Darsteller bis in das Innerste meiner Intentionen durch lebendige Mitteilung ein-

zuführen. Du wirst — zuversichtlich hoffe ich das — das Richtige sogleich finden. Für den Gang des ganzen grossen vierteiligen Dramas ist es die wichtigste Scene, und findet als solche wahrscheinlich bald auch die nötige Teilnahme und Aufmerksamkeit.“

Im April 1855 war „Die Walküre“ ganz fertig, glücklich teilt ihr Meister Liszt mit, dass der letzte Akt geraten und wahrscheinlich das Beste sei, was er noch geschrieben: „Ein furchtbarer Sturm — der Elemente und der Herzen — der sich allmählich bis zum Wunderschlafe Brünnhildes besänftige.“

Über den I. Akt aber lässt er sich gegen Wilhelm Fischer aus Zürich vernehmen:

„Die „Walküre“ ist furchtbar schön ausgefallen; den I. Akt habe ich letzthin einmal bei mir aufgeführt; ich sang den Siegmund und Hunding, und Frau Heine, eine tüchtige Dilettantin, die Sieglinde, ein Freund akkompagnierte. — Jetzt komponiere ich „Tristan und Isolde“, wovon dir wohl schon Heine gesagt haben wird. Ich hoffe im nächsten Sommer damit fertig zu werden und den Theatern mit diesem Werke eine leicht zu überwindende Aufgabe zu überweisen.“

Am 46. Geburtstage Liszts, am 22. Oktober 1856, wurde „Die Walküre“ zum erstenmale bei der Fürstin Wittgenstein gelegentlich eines Besuches Liszts in Zürich aufgeführt, durch Wagner, Liszts und Frau Heim. —

Nun nahm Wagner in der zweiten Hälfte des Sommers 1856 rasch die Komposition des „Jungen Siegfried“ in Angriff; im Frühjahr 1857 war der I. Akt fertig, am 30. Mai schon giebt Wagner Liszt die Skizze zur Scene Fafners mit Wotan bekannt, da tritt in Mitte des II. Aktes eine langjährige Unterbrechung ein.

„Parsifal“ und „Tristan“

waren dem Schöpfer des „jungen Siegfried“ im „schönsten seiner Lebensträume“ auf dem Wege zum tiefsten Menschtum begegnet.

Siegfried und Tristan freien das ihnen vom Urgesetze bestimmte Weib im Zwange einer Täuschung, die ihren Untergang bereitet.

Und Siegfried und Parsifal sind als kräftigfrohe „reine Thoren“ Parallelgestalten. „Der Ring des Nibelungen“ — mit dessen „Entwürfe“ Wagner gleichzeitig seinen „Jesus von Nazareth“ verfasste — fordert „Parsifal“ als seine christliche Ergänzung, welch' letzteres Werk denn auch in Mitten des „Siegfried“ im Jahre 57 entworfen wurde! (Man bedenke die Begriffe „Hort und Gral“, „Gold und Heilsgefäss!)

Ebenso ist „Tristan und Isolde“ ein Ergänzungsakt des grossen, ein ganzes Weltverhältnis umspannenden „Nibelungen-Mythos.“

— — — — —

Nach den riesigen Konzeptionen und Arbeiten der letzten Jahre trat jetzt bei Wagner eine grosse Reaktion ein, welcher durch die ihn umgebenden Verhältnisse keine Stärkung erwuchs.

„Kunst — Kunst bis zum Ertrinken könnte mir einzig helfen!“ ruft er 1857. Seit 8 Jahren war der Flüchtling dem Boden Deutschlands ferne, hörte keine Aufführung seiner dramatischen Werke und konnte sich überhaupt nur dann und wann den Klang eines Orchesters unter den grössten Mühen verschaffen. Ein Begnadigungsgesuch des „Revolutionärs“ wurde vom König von Sachsen abschlägig beschieden. „Wenn ich so“ — schreibt er in dem „epilogischen Berichte über die Umstände und Schicksale, welche die Ausführung des Bühnenfestspiels: „Der Ring des Nibelungen bis zur Veröffentlichung der Dichtung desselben begleiteten“

(„gesammelte Schriften“ VI. Bd. S. 348) „eine stumme Partitur nach der anderen vor mir hinlegte, um sie selbst nicht wieder aufzuschlagen, kam ich wohl zu Zeiten mir wie ein Nachtwandler vor, der von seinem Thun kein Bewusstsein hätte. Ja, blickte ich von diesen Partituren dann auf, in den hellen Tag, der mich umgab, diesen schrecklichen Tag unserer deutschen Oper mit ihren Kapellmeistern, Tenoristen, Sängerinnen und Repertoireängsten, so musste ich selbst laut auflachen, und an „dummes Zeug“ denken, das ich da triebe!

Deutschland sollte Wagner auch für sein neues Werk „Tristan und Isolde“, welches in der Zeit 1857 bis 1859 fertiggestellt worden war, verschlossen bleiben. — Liszt war ja mit allem idealen Hoffen, mit allem mutigen Können in Weimar an der von Wagner vorhergesehenen Kleinlichkeit gescheitert und nur der Kaiser von Brasilien wollte von Wagner für seine italienische Operntruppe in Rio de Janeiro ein neues Werk haben. (!)

Das unabweisliche Bedürfnis, mit den organischen Mitteln seiner Kunst wieder in Berührung zu kommen, trieb den Künstler 1859 aus seinem Schweizer Asyle nach Paris, wo er bis 1862 verblieb. Nach den Pariser Erfahrungen gelegentlich der 3 berühmten „Tannhäuseraufführungen“ zog der Meister nach Wien, wo er mit Unterbrechung durch Konzerte, die ihn bis St. Petersburg führten, bis 1864 weilte. Dort — in Wien — hatte er unter Thränen zum ersten Male „Lohengrin“ gehört! Aber die so notwendigen Proben, um die wahre Gestalt dieses Werkes herzustellen, wurden ihm einfach verwehrt. „Tristan und Isolde“ wurde zurückgestellt und zu Gunsten Jacques Offenbachs fand man endlich an dieser kaiserl. Hofbühne den Namen Wagner überhaupt „genügend berücksichtigt“ zu haben und zog alle Wagner gegebenen Versprechungen zurück. In Berlin jedoch weigerte sich der Intendant einfach, Wagner zu empfangen,

wenn er sich bei ihm melden würde! — So war denn der Träumer, dem die Zeit nichtig dünkte, dem das wahre Sein ausser ihrer Gesetzmässigkeit lag, und der seinem gequälten Innern in der Wiederaufnahme der „Meistersinger von Nürnberg“ (1861) durch Ironisierung des Naturwidrigen befreienden Ausdruck gab — mitten in der wohlgegliedersten Ordnung der Dinge, auf das Chaos angewiesen und der Schöpfer des Nibelungenringes entschloss sich endlich, zunächst um ihr wenigstens eine litterarische Beachtung zuzuwenden, dann aber, um dieser gewünschten Beachtung die einzig ihm dienliche Richtung auf das Moment der wirklichen Ausführung zu geben — zur

Herausgabe der Dichtung

der Trilogie, welche im Jahre 1863 öffentlich erfolgte und zum erstenmale für den zweiten und dritten Tag die Titel:

„**Siegfried**“ und „**Götterdämmerung**“
enthält.

In einem „Vorwort zur Herausgabe der Dichtung“ (Ges. Schriften VI. Bd., S. 385—395) ist bereits der ganze

Entwurf deutscher Bühnen-Festspiele,
wie er heute zur Verherrlichung einer deutschesten That idealen Könnens Gottlob in Bayreuths treuer Hut Leben gewonnen, entwickelt und befestigt.

Den Zweck der von ihm gedachten Aufführung erachtet Wagner vollkommen erreicht, wenn es gelingt, an den vier Abenden des Festspiel-Cyklus den Zuschauern seine Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen. Die Erfüllung des Wortes „im Anfange war die That“ aber getraut sich der schwermütig Resignierende am Ende seines Vorwortes weder von einer kunstliebenden Vereinigung deutsch Begreifender, noch von einem deutschen Fürsten zu hoffen.

Da sollte das noch nie Erhörte erlebt werden:

Ludwig II. von Bayern,

der unglücklich Herrliche, der Siegfried am Throne, wirkte seine unsterbliche That: sein echt königliches Wollen küsste wach, was zürnende Sitte des Altgewohnten zu festem Schlaf gebannt hielt. --

Nach langem Suchen traf ein Abgesandter des jungen Königs den verzweifelnden Meister in Stuttgart. Zu München blickte der Künstler zum erstenmale in das Auge des Weckers.

Im Herbste 1864 empfing er von Ludwig den Auftrag zur

Vollendung des „Ring des Nibelungen“.

Mit Mai 1864 kehrte Wagner in die Isarstadt ein. Die Komposition des „Siegfried“ wurde vom Schöpfer der „Meistersinger“ begeistert wieder aufgenommen — überströmenden Herzens wurden die Wecklieder seines dritten Aktes gesungen. Da brach die heute in München so beklagte Wagner-Revolution des Bierphilisters gegen den Künstler los, diese ganze unglaubliche Apotheose des richtigen Beckmesseriums, welche Wagner im Dezember 1865 die kaum gewonnene Heimat wieder freiwillig und gegen den Willen des Königs fliehen liess, um in den Schweizer Bergen Schaffensluft zu atmen. Vom Frühjahr 1866 bis 1872 fand er in der Alpenstille Tribschens (bei Luzern) nun nach langer Irrfahrt wirkliches Lebensglück:

Cosima Liszt.

Dieses Glück vollendete endlich den „Siegfried“. 1869 war die Skizze, am 5. Februar 1871 — die Partitur des zweiten Tages der „Trilogie“ vollendet.

Der deutsche Sieg des Künstlers leuchtete ob des deutschen Siegs des Heldenkampfes: Brünnhildes Erweckung bedeutete nun das Erwachen des Tages

deutscher Einheit,

welche Wagner mit dem Worte:

„Es strahlt der Menschheit Morgen; —
Nun dämm're auf, du Götterttag!“

und mit den Klängen seines „Kaisermarsches“ begrüßte.

Hatten ihm die Siegesstürme von 1870 den

Gedanken von Bayreuth

entfacht, so durfte er seiner Frau, der tapferen Vollbringerin dieses Gedankens, in der Widmung des „Siegfried-Idylles“ zurufen:

„Es war dein opfermutig hehrer Wille,
Der meinem Werk die Werdestätte fand,
Von dir geweiht zu weltentrückter Stille,
Wo nun es wuchs und kräftig uns erstand,
Die Heldenwelt uns zaubernd zum Idylle,
Uraltes Fern zu traurem Heimatland!“

und nun den fertigen „Siegfried“ mit den Worten an den jugendlichen Künstlerkönig senden:

„Sie ist erweckt, die lang' in Schlaf verloren,
Erfüllt ist nun des Gottes stiller Rat:
Den sie geliebt, noch ehe er geboren,
Den sie beschirmt, noch eh' ans Licht er trat.

— . — — — — — — — — —

Wie wär' dies Wecklied je erklungen,
Wenn deiner Jugend Blüte mir nicht spross?“

Im Oktober 1869 wurde die Komposition der „Götterdämmerung“ begonnen, am 11. Januar 1870 war das Vorspiel und der erste Akt, am 5. Juli 1870 der zweite, am 9. Februar 1872 der dritte Akt fertig entworfen.

Ende April 1872 zog Wagner nach Bayreuth, wo am 21. November 1874 endlich dem „Ringe des Nibelungen“ mit der Vollendung der „Götterdämmerung“ das Schlussglied eingefügt wurde.

Die Partitur, deren einzelne Teile: „Rheingold“ im Juni 1873, „Walküre“ im September 1874, „Sieg-

fried“ im Januar 1876 und „Götterdämmerung“ im Juni 1876 veröffentlicht wurden, trägt an der Spitze das Gedicht:

Dem königlichen Freunde!

„O König, holder Schirmherr meines Lebens,
Du höchster Güte wonnereichster Hort!
Wie ring' ich nun am Ziele meines Strebens
Nach jenem, deiner Huld gerechten Wort!

— — — — —

Was du mir bist, kann staunend ich nur fassen,
Wenn mir sich zeigt, was ohne dich ich war.
Mir schien kein Stern, den ich nicht sah erblassen,
Kein letztes Hoffen, dessen ich nicht bar

— — — — —

Du bist der holde Lenz, der neu mich schmückte,
Der mir verjüngt der Zweig' und Äste Saft:
Es war dein Ruf, der mich der Nacht entrückte,
Die winterlich erstarrt hielt meine Kraft.

— — — — —

So meiner Werke, meiner Thaten Reigen,
Er ruht in dir zu hold beglückter Rast.“

— — — — —
— — — — —
— — — — —

Als Wagner an die musikalisch-dichterische Ausgestaltung des Nibelungen-Mythos ging, um in ihr endlich seine „ganze Weltanschauung“ künstlerisch auszugestalten, empfanden seine „Nebenbuhler im Nibelungen-Fache“ das Phänomen, dass ein Musiker dem deutschen Publikum die Nibelungen vorführen würde, wie eine Schmach. „Sie wollten — in ihrer historischen Kurzsichtigkeit — zuvorkommen und erzählten schnell dem Theaterpublikum in zahlreichen Varianten etwas vom „grimmen Hagen“ und der „rachsüchtigen Grimmhilde“, obwohl Ganzgescheidte, wie Julian Schmidt, die alte Sage als „altfränkisches Zeug“ bezeichneten. — Thatsächlich war Wagner der

Erste, welcher aus dem vergessenen Bronnen deutschen Janglebens wieder getrunken, denn sowohl Hebbels Trilogie, wie Jordans Epos sind nach dem Bekanntwerden von Wagners „Nibelungen“ Dichtung entstanden.

Wodurch sich aber Wagners, des Dichter-Musikers, Weg von dem seiner Nachtreter oder Genossen im deutschen Dichterwald unterscheidet, mögen, insoweit dies nicht schon das Vorangehende klargemacht hat, die folgenden Erwägungen zeigen, die uns zunächst zur Betrachtung der

Sprache

in der „Nibelungen“-Dichtung Wagners führen.

„Als ich“ — heisst es in der „Mitteilung an meine Freunde“ — „Siegfried“ entwarf, fühlte ich die vollständige Unmöglichkeit, diese Dichtung im modernen Verse auszuführen. So wie dieser Mensch sich bewegte, musste auch sein redender Ausdruck sein; hier reichte der nur gedachte moderne Vers mit seiner verschwebenden, körperlosen Gestalt nicht mehr aus, der phantastische Trug der Endreime vermochte nicht mehr als scheinbares Fleisch über die Abwesenheit alles lebendigen Knochengerüsts zu täuschen, das dieser Verskörper nur als willkürlich dehnbares, hin und her zerfahrendes Schleimknorpelwerk noch an sich fasst. So musste ich auf eine andere Sprachmelodie sinnen. An der urymythischen Quelle, wo ich den jugendlich schönen Siegfried-Menschen fand, traf ich auch ganz von selbst auf den sinnlich vollendeten Sprach-Ausdruck, indem einzig dieser Mensch sich kundgeben konnte. Es war dieser, nach dem wirklichen Sprachaccente zur natürlichsten und lebendigsten Rhythmik sich fügende, zur unendlich mannigfaltigsten Kundgebung jederzeit leicht sich eignende stabgereimte Vers, in welchem einst das Volk selbst dichtete, als es eben noch Dichter und Mythenschöpfer war. Er gewinnt seine Gestalt-

tung aus der tiefinnerst zeugenden Kraft und Sprache selbst und ergiesst von sich aus diese zeugende Kraft in das weibliche Element der Musik zur Gebärung der auch rhythmisch vollendeten Tonmelodie.“

Was bei diesem kräftigen Stabreime von der bequemen Täglichkeit, die leider nicht mehr so stark deutsch fühlt, dass sie „Altgewohntes“ leichtlich verstehen könnte, beanstandet wird, kommt auf das für den theoretisch-modernen Menschen und seine schwache Flexion Ungewöhnliche hinaus. Obwohl die Musik in all' diesen Fällen die sichere Erklärerin ist, wie sie ja auch andererseits allen vermeintlichen Wortschwulst in die musikalische Empfindung auflöst, und obwohl Wagner seine wahrhaft sinnvollen Wortbildungen fast immer durch des betreffenden Ausdrucks Umgebung sorglich erklären lässt, wie die Worte „Misswende“, „Frohwalt“, „Wehwalt“ etc. bezeugen, so sei für den Befremdeten hier in kurzem noch folgendes besonders angemerkt:

Wag	bedeutet	Wogen (wogendes Gewässer)
Wal	„	Wall (Schlacht, Totenhaufe)
Wala	„	Seherin (weises Weib)
wabern	„	weben (wallen)
Harst	„	Kampf (Heerung)
freislich	„	fürchterlich (Verderben bringend)
frieden	„	lieben (verbinden)
schleck	„	glatt (gleitend)
queck'	„	erquickend (belebend)
griesig	„	gruselig (grämig)
lackern	„	hüpfen (lecken)
sehren	„	schmerzen (versehren)
tappern	„	ungeschickt hämmern (klopfen)
talpen	„	tölpeln (trotten)
stapfen	„	stampfen (fest auftreten).

Einen gern gefundenen Stein des Anstosses bilden die gar oft „anstössig“ befundenen Jauchzerbildungen, billigem Witze besonders teuer am Herzen

liegend. — Sie schlagen schon ins Musikalische über und sind naiv-charakterische Äusserungen fessellos unbesorgten Naturregens, ungebändigter Lebenslust. Die vom „Weia waga, weiala, wallala“ oder vom „Hojotoho“ Entsetzten mögen ihre Keuschheit durch Goethes „wille wau wau wau, wille wo wo wo“ und Shakespeares „tarit tuhu“ parfümieren, — wie denn die eben genannten Wort-Dichter und viele andere „lang schon Tote“ vor Wagner, ohne das bei diesem übliche sich Bekreuzen hervorzurufen, sprachlich viel mehr gewagt haben, als der Ton-Dichter, dem seine Musik alles verständlicht.

Hat das frische, ungeschminkt Wahre dieser Jauchzer der Naturkinder die ganze moderne Schöngeistigkeit in echt deutschem Urbehagen lachend über den Haufen geworfen, so berühren unser Gemüt aufs Wundersamste die tauigen

Märchen-Erinnerungen

unserer Kindheit, deren deutsche Heiterkeit und Herzlichkeit das ganze Werk vergoldet, und auf welche die Aufmerksamkeit zu lenken ich mir hier nicht versagen kann.

So sind in den Szenen Loges mit dem sich gross und klein schaffenden Alberich und Siegfrieds mit dem seine wahre Gesinnung nicht verbergen könnenden Mime köstlich die Märchen vom „gestiefelten Kater“ und „Dr. Fausts Hauskäppchen“ gestreift.

Alte Sagenzüge sind ferner im „Vergessenheits-trank“ und im Aufleuchten der Erinnerung beim Anblicke eines glänzenden Ringes (Suggestiongebiete!) aufgenommen. Wenn Mime ausruft: „Nun ward ich so alt wie Höhl' und Wald, und hab' nicht sowas gesehn,“ so bedeutet dies in Zwergenerzählungen dem Kobolde immer ein nahes Ende und wenn Siegfried knapp vor seinem Tode eine Handvoll Erde über sein Haupt wirft, so ist dies ebenfalls ein alter mythischer

Zug: noch die Landsknechte thaten so, bevor sie in die Schlacht zogen. Ebenso ist die Wettspielform der Scene des Wanderer mit Mime aus dem Sagenstoffe zu erklären.

Am Ergreifendsten und von metaphysischer Bedeutung ist das biblische Wort Siegfrieds, des lichten Gottessohnes, vor seinem Scheiden:

„Mich dürstet,“

mit dem er die irdische Welt gleich der sinkenden Sonne verlässt, die abendlich in die mächtige, unergründliche Tiefe des Weltmeeres eintaucht. —

Anheimelnd klingt im Zufliegen der Wotansraben, (— man beachte, wie liebevoll Wagner überhaupt die Tierwelt seinem Werke verflochten! —) welche das Neuerstehen eines Reiches der reinsten Liebe, eine geistige Wiedergeburt künden — die alte Sage von Kaiser Barbarossa im Kyffhäuser, in Brünnhildes Schlummer das Märchen vom Dornröschen an.

Beziehungsvoll fragt Siegfried, ob Neid-Höhle „nicht weit von der Welt“ läge und Mime antwortet: „Bei Neidhöhle liegt sie ganz nahe!“ Dies führt uns zuletzt noch zur Hervorhebung des

Sprichwörtlichen

der Wagnerschen Dichtung, aus welchem Gebiete Wotans Wort: „Wandel und Wechsel liebt, wer lebt“, und Brünnhildes Schlusssentenz:

„Nicht Gut, nicht Gold,
noch göttliche Pracht;
nicht Haus, nicht Hof,
noch herrischer Prunk;
nicht trüber Verträge
trüglicher Bund,
nicht heuchelnder Sitte
hartes Gesetz.

Selig in Lust und Leid
Lässt — die Liebe nur sein!“

hervorleuchten.

Mit letzterer Strophe hatte der Dichter die musikalische Wirkung des Dramas bei der alleinigen Ausgabe der Wort-Dichtung im voraus zu ersetzen versucht. Dass diese Strophen, weil ihr Sinn in der Wirkung des musikalisch ertönenden Dramas bereits mit höchster Bestimmtheit ausgesprochen wird, bei der lebendigen Ausführung hinwegfallen mussten, durfte schliesslich dem Musiker nicht entgehen.

Der Gegensatz der Tendenzen:

„lachend und liebend zu Grunde gehen!“
und

„ich lieg' und besitz', lasst mich schlafen!“
führt uns zum innersten Kern der schon im vorhergehenden berührten

Idee

der Wagnerschen Schöpfung zurück.

Sie schildert den Zwiespalt zwischen Liebe und Neid, zwischen idealem Wollen und egoistischer Sinnlichkeit, der hässliche, gehässige Geiz schwört der Seele das Leben, dem Leben die Seele ab: er flucht der Liebe.

Siegen und befreien kann dagegen nur das Seelisch-Erworbene, Unmaterielle. Dieser Sieg indes gelingt bloss im Ringen mit dem Ur-Anfänglichen, mit dem Elementaren, Materiellen.

Den Widerstreit der beiden Mächte schildert der Kampf der Götter mit den Riesen (Kraft der Materie) und Zwergen (sinnliche List).

Freiwillige Macht-Entsagung befreit die trugvolle Welt der Heuchelei und Eigenliebe vom unaufhaltsam fortschreitenden Verderben und gewinnt die wahre Reinheit im Selbst-Opfer.

So ist das „Kunstwerk der Zukunft“ das erlösende. „Es erlöst,“ wie Wagner bei den Nibelungen-Proben des Jahres 1876 (angesichts des ersten deutschen Bühnen-Festspieles, das die Nationen und Mächtigen des Erdballs zu Bewunderern des deutschen Geistes zwang) es aussprach — „durch eine freieste Kunst-

that aus den Mühseligkeiten auch des niederdrückendsten Daseins“ in den

Enthusiasmus!

Die tiefsten Beziehungen und Empfindungen kündet dieses Kunstwerk durch die **Musik**: sie ist als tönende Weltseele die ideale Sprache der Welt-Idee, welcher die Schöpfung: „Der Ring des Nibelungen“ entsprossen ist.

Heilige, in tiefem Schmerze freigewordene Liebe,
sittlicher als alle Gesetze Frickas, gültiger als alle
Verträge Wotans, weiser als alles Wissen Erdas:
— — ewiger als Götter und Welt — —
ist der Gewinn dieses hehrsten Welten-Dramas.

II. Gliederung.

1. Das Rheingold.

„Wie wonnig Gefühl
die Sinne erfüllt!“

Monumentale Erhabenheit, reine Lebenswahrheit, natürliche Schönheit entströmt diesem Fundamente des ganzen Dramas im Zauber der Plastik, in den Formen der Klassicität. —

Wir behorchen das sprudelnde Leben der Natur selbst, unser Gefühl erlauscht die ewige Bedeutung allen Symboles.

Mit grösster Deutlichkeit und Energie der Impulse spricht der Widerstreit aller in diesem Werke auftretenden Individuationen zu unserem Empfindungsverständnisse. Noch scheinen die dämonischen Gewalten gezähmt, wie von geistigem Beherrschen — schon aber trübt das Naturbehagen der menschliche Eingriff.

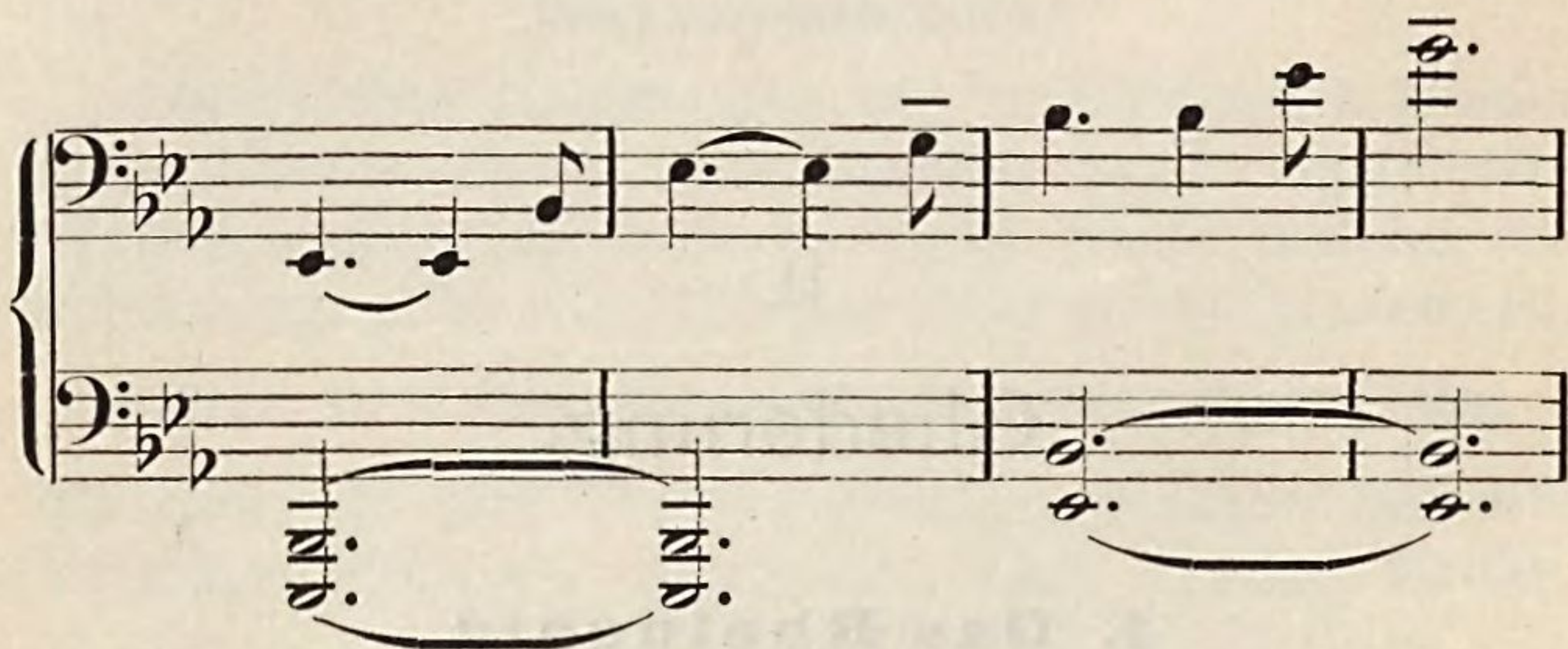
In der musikalischen Einleitung: — des Rheines Tiefe — erleben wir das natürliche Werden.

Auf riesigem Doppelorgelpunkte: Grundton und Quinte, tönt das

Erden-Gesetz:



Im Fehlen der Terz (g) leuchtet das Ewige uns entgegen. Ihr Hinzutritt leitet das Irdische ein:



Das

Vorspiel des Orchesters

dauert 15 Partiturseiten — auf Doppelorgelpunkt Es und B in der Kontra- und in der grossen Oktave.

Kontrabässe und ein eigens hierzu gebautes Orgel-instrument setzen den Uranfang Es fest. Sie halten es zuerst 8, dann je 4 Takte. Im 4. Takte setzen 4 Fagotte dazu die Dominante B ein, es zuerst 6, dann 8, dann 4 Takte liegen lassend. Mit dem grossen Es im 17. Takte einsetzend, trägt das 8. Horn das Thema des Erdengesetzes durch 3 Oktaven empor und gewinnt ihm das kleine g, die Terz, sie in der eingestrichenen Lage befestigend. Im 21. Takte setzt das 7. Horn ebenso wie das 8. ein, im 30. Takte das 6., im 32. das 5., $1\frac{1}{2}$ Takte nach ihm das 4., 6 Achtel später das 3. und so fort das 2. und 1. Horn mit demselben Motive.

Im 45. Takte bringen das Kontra-Es die Kontrabass-Tuba und die Bass-Klarinette, im 47. Takte treten die Posaunen mit der Quinte B dazu, während die Hörner das Gesetz-Motiv bis zum eingestrichenen B führen. Im 49. Takte beginnt das Wogen der 12 Celli, das in der Achtelfiguration zum erstenmale das F bringt, wodurch das

Nornen-Motiv,



eines der wichtigsten Motive des „Ringes“, ganz erschaffen ist.

Zugleich bringen jetzt das „Gesetz“ die Fagotte und Flöten, während im 57. Takte das Wogen der 12 Bratschen, im 65. Takte der 16 zweiten, im 69. Takte der 16 ersten Violinen beginnt, die nun mit den Flöten das Nornen-Motiv bis zum dreigestrichenen Es führen, so dass im 71. Takte das Motiv durch 5 Oktaven erklingt, während Hörner und Fagotte das Gesetzthema wieder dazu in Gegenbewegung abwärts führen und Contrabässe, Tuba, Bass-Clarinetten und Posaune den Doppelorgelpunkt Es B anhalten. Auch der Rhythmus („im Anfang war der Rhythmus!“) wird vor den Ohren der Zuhörer erschaffen. Zuerst herrscht Halbe-, dann Viertel-, dann Achtel- und jetzt im 80. Takte Sechzehntel-Bewegung.

Im 81. Takte bringen die Klarinetten, später die Hoboen und englisch Horn zugleich mit Doppelklängen der einzelnen Gruppen der anderen Instrumente das Nornenthema auf und nieder, immer umrankt von den Streichern.

Dazu erklingt ein lustiger Ruf der Flöten auf konstantem G, Es und B.

Im 113. Takte tritt „sehr zart“ zum erstenmale der helle Klang der Trompeten ein, die Holzbläser werden immer jauchzender.

Im 126. Takte herrscht „volles Wogen der Wassertiefe“, im 129. eilen Tonleitern der Holzbläser über das ganze Tongebiet.

Der Vorhang wird aufgezogen.

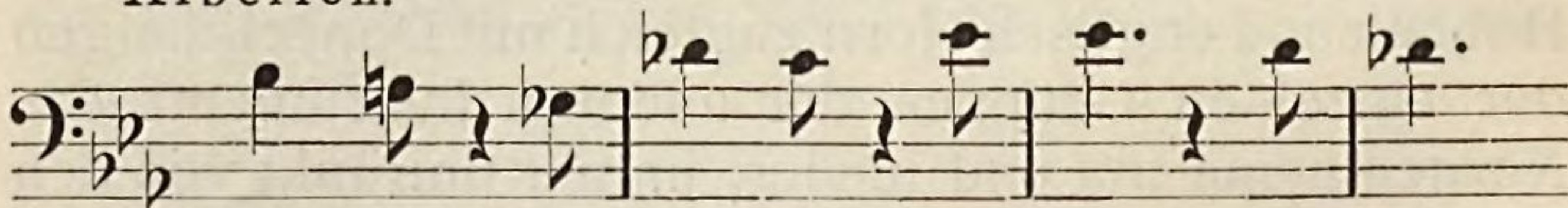
Aus dem vollen Wogen, aus der alle Regionen jetzt durchwallenden Tonflut taucht — gleich einer verdichteten Welle — „schaumgeboren“ Woglindes Gestalt auf, der sich allsogleich zur eingebornen Trinität die beiden Schwestern gesellen, um eine Scene voll kindlicher Heiterkeit und hellenischer Schönheit einzuleiten, deren Natürlichkeit dem künstlichen „Anstande“ der konventionellen Lüge von je ein Dorn im Auge war. (Wagner hat hierüber einst einem Theologen, dem die „Sündhaftigkeit“ der „Seejungfern“ ins Blut gestiegen war, im Hofgarten zu Bayreuth treffend erwidert: „Hören Sie dort die Vögel zwitschern und singen? Nennen Sie die auch sündhaft? Das und nichts anderes sind meine Rheintöchter“ — —)

Alberich dringt aus nächtiger Kluft hervor, eine der Töchter zu fangen.

Seiner Sinnennot, die vergeblich nach den Kindern jagt, entzuckt das Motiv einer Bedrängnis durch Blendung, das

Frohn-Motiv:

Alberich.



We - he! ach we - he! o Schmerz! o Schmerz!

Dieses Motiv ist ursprünglich eine dem täppischen Wesen Alberichs eignende Vorschlagsfigur — durch des Goldes Raub kommt sie jetzt auf die Oberwelt, Allen, auch den Edelsten, ein bisschen Alberich-Natur

beimischend, insofern dieselben nach Macht und Tand girren.

Solcherart wird das Frohn-Motiv im ganzen folgenden Drama oft zum Ausdrucke einer Knechtung durch die Sinne.

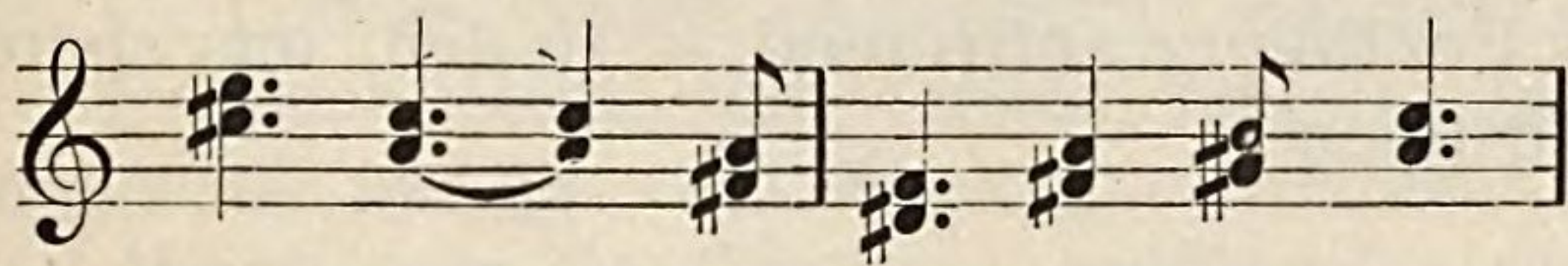
Als im Augenblicke der höchsten Wut Alberichs die Weckerin Sonne in den Grund lacht und des Goldes Auge wachküsst, das „wechselnd wacht und schläft“ (— wacht es, so bringt es Unheil über Welt und Menschen — schläft es, so waltet Heil —), entzündet sich sein berückender Glanz im

Schimmer-Motiv:



Dieser Glanz führt Alberichs sinnliche Lust zur dämonischen Gier. Starr haften seine Augen am Golde. — Seine Habsucht ahnt, dass dies Gold nicht bloss dem Taucherspiel der Mädchen tauge und fragt, wie das Gold zu gewinnen wäre; die unbesorgten Kinder verplaudern ihm das

Ring-Motiv:



das Symbol aller sinnlichen Bethörung, daher demselben auch das Walhall-Thema (siehe III. Teil, Wotan) bedeutsam entsprungen scheint.

Die Schlingen dieses Motives umklammern nach und nach alle Charaktere des Dramas. —

Sicher und sorgenfrei fühlen sich die Hüterinnen des Goldes, denn was nur lebt, will lieben. — Keiner vermöchte, wännen sie, die Liebe zu lassen, keiner dem Gesetze des

Entsagungs-Motives

Woglinde.

Nur wer der Min - ne Macht ver-

più p

sagt, nur wer der Lie - be Lust ver - jagt

This musical score is for Woglinde's 'Entsagungs-Motives'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part begins with a 2/2 time signature and a dynamic marking of *più p*. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: 'Nur wer der Min - ne Macht ver-' and 'sagt, nur wer der Lie - be Lust ver - jagt'.

zu folgen, das hier plötzlich wie eine Ahnung der aufdämmernden Tragödie erklingt. Der letzte Teil dieses Themas wird in Vergrößerung — zuerst in Loges Erzählung auftretend — zu dem uns später oft begegnenden

Motiv der Liebesklage:

This musical score is for the 'Motiv der Liebesklage'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The piano part begins with a 2/2 time signature. The second system continues the vocal line and piano accompaniment.

Diese beiden Themen treten uns in der Trilogie bei jedem entscheidenden Entsagungsmomente entgegen. —

Nur die inkarnierte Selbstsucht: Alberich vermag der Liebe abzusagen. Er entreisst in wildem Liebesfluche dem Riffe das Gold. Tiefe Nacht bricht ins Gewässer. Eine Wandeldekoration nach aufwärts leitet in wahrhaft genialer Weise zur „freien“ (!) Gegend der Götter auf seligen Höhen, während die Musik zu uns redet gleich dem Chore der antiken Tragödie und eine Klage der Natur um ihre gestörte Unschuld, um ihre geraubte Heiterkeit anstimmt. Dieses

Zwischenspiel I

beginnt mit dem Wehruf der Mädchen, die Flut fällt mit ihnen nach der Tiefe im Zeichen des Frohn-Motives, begleitet von der Triole des vorangegangenen Schwimmreigens, dem

Motive der Anmut:



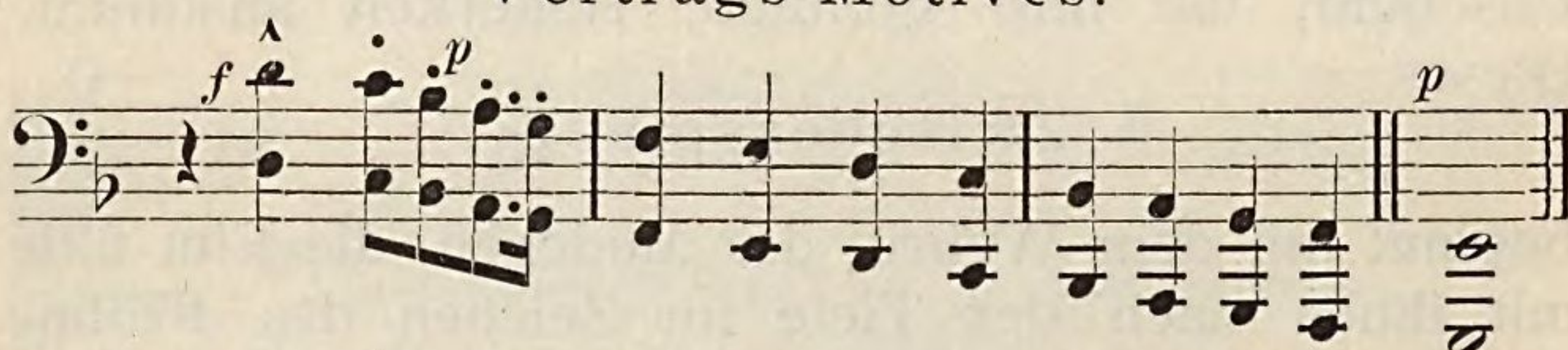
12 Cellipulte malen Alberichs Hohngelächter. Horn, englisch Horn und Hoboe klagen das Entsagungsmotiv, gefolgt vom Nibelungenrhythmus (siehe III. Teil, Nibelungen) der Trompete und Pauke, englisch Horn und Klarinetten, später Fagott und Bratsche, bringen das Ringmotiv, das in den Flöten, dann Violinen, seinen Wirkungskreis nun auch nach oben richtet.

Die Wellenfigur der Anmuts-Triole geht in die Flöten, dann in eine Harfe über und wird endlich vom Ringmotive verschlungen. (!!) Sobald die „freie Gegend“ (!! wie bald ist sie unfrei!!) sichtbar wird, wiegt sich das Ringmotiv in den Hörnern auf 4 Celli,

um in das majestätisch in den Tuben, Posaunen erstrahlende, von Trompetenglanze beschienene und sich auf Harfenklängen selig schaukelnde Walhall-Thema (siehe III. Teil, Wotan) überzugehen.

Auch dort oben, bei den Göttern, ist die Sinnensucht erwacht und gründet ihre Befriedigung auf dem Prinzipie des — zwei Willen im Einklang führenden

Vertrags-Motives:



das Wotan als thronendes Opfer seines Herrschersicksals erscheinen lässt und somit zu einem der wichtigsten Leitmotive des Werkes wird.

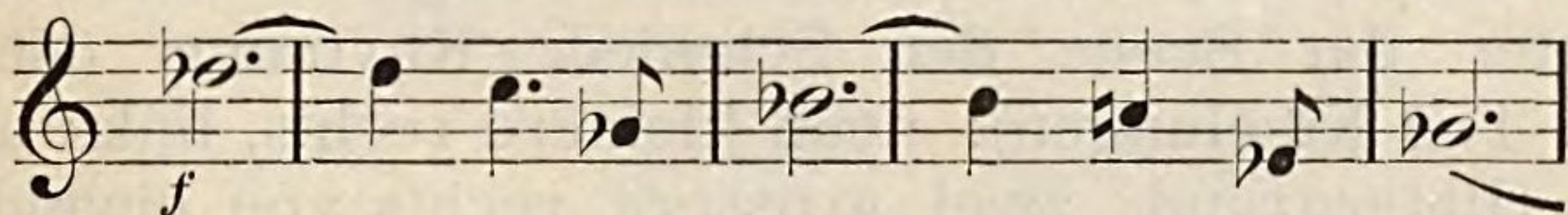
Tiefsinnig ist Wotan im Schlafe, — als Träumer, eingeführt. Die „Seligkeit“, das Machtbedürfnis, ist ein Traum, den das Ringmotiv vorgaukelt, aus dem heraus der Plan des Burgbaues beschlossen wurde. Fricka, das tieferblickende Weib, ist nicht gleich Wotan im Traum befangen, so sehr ihr derselbe auch schmeichelt. Sie ahnt in dem Vertrage mit den Riesen eine sorgenschwere Zukunft, wie sie denen erblühen muss, die durch Schönheit herrschen sollen, aber nach plumper Macht girren, und so gegen das Gesetz ihrer Bestimmung verstossen. Walhall haben die Riesen fertig gestemmt: sie verlangen ihren Lohn: Freia, die von Wotan schamlos im Scherze Verhandelte. Gerade in dem Momente, wo Wotan den Riesen, die Freia entführen wollen, die Worte entgeschleudert: „Nichts durch Gewalt!“ erscheint Loge, der Wotan verführt, Gewalt zu üben im Unrechte. (!)

Loge züngelt wie eine Flamme aus den Felsen hervor. Er erzählt, dass Alberich der Ring gelungen. Die Götter haben bisher keine Ahnung gehabt, dass es ausser ihrer Macht noch einen Faktor gebe: die Macht des Goldes, und werden allsogleich von diesem Zauber magisch umgarnt. Als die Riesen Freia entführen und zur Lösung einzig das Gold tauglich finden, werden die Götter siech und sehen sich in ratlose Bestürzung geworfen. — Wotan senkt bedeutungsvoll des Speeres Spitze: das äussere sinnliche Bild der sinkenden Speeresmacht ist hier ein geniales Abbild der inneren Vorgänge! Nur Loge bleibt unberührt gleichgiltig. Sein den Göttern hingeworfener Hohn hebt ihre Welt wie aus den Angeln, seine grelle Schneidigkeit reisst sie ein.

Wotan, der Lichtgott, steigt zur Finsternis, wo einzig ihm mehr ein Ausweg werden kann: aber nur durch Raub. —

Prophetisch erschallen die Worte Donners: „Breche denn alles“. Die Götter haben ihren Jugendzauber (Freia) eingebüsst, die Ranke ihrer Anmut wächst nunmehr in das aus dem Frohn-Motive gebildete breite

Motiv der Götternot



hinein, aus der die „Wälsungennot“ der „Walküre“ emportreibt und die nur im Aufgeben des selbstischen Wollens zu enden ist.

Wotan ist zum erstenmale vor die ganze Frucht seines Leichtsinnes gestellt: des Leichtsinnes des selbstvertrauend Arglosen, besinnungslos Machtlüsternen.

Das Zwischenspiel des Orchesters malt den Gegensatz zwischen den herzlosen Loge-Motiven (siehe III. Teil Loge) und der aus dem Entsagungsthema quillenden, ewigen Liebesklage: „sunt lacrymae rerum!“ Die Blendung führt nun zur Tiefe.

Die „Fahrt nach Nibelheim“, welche jetzt die Wandeldekoration von oben nach unten unsern Augen darstellt, steht unter dem Zeichen Loges. Dieses

Zwischenspiel II

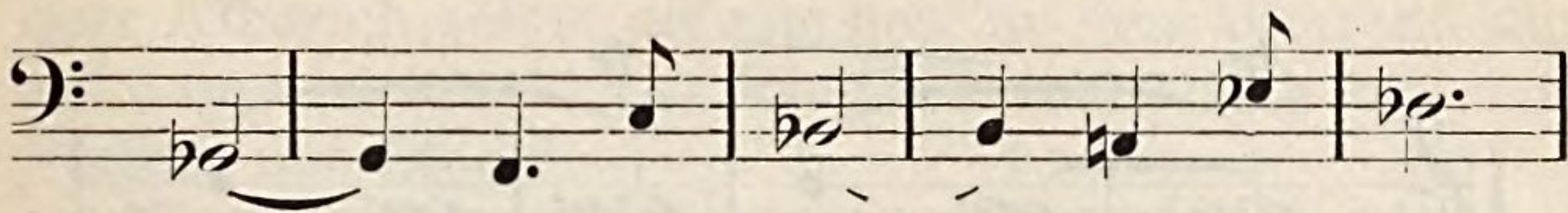
führen seine Schleich-Motive. Fagotte, Contrabässe, Bassklarinette und Tuben bringen einen Triolenlauf, der jedesmal aufwärts im Frohn-Motive endigt. Die übrigen Holzbläser jammern dasselbe von der Höhe herunter, bis das Geheul durch die Loge-Motive im Motive der Liebesklage endigt. Orgelpunkte der Bass-Tuben und Pauken, später der Fagotte auf F und B tragen das Frohn-Motiv in den Holzbläsern und das Motiv der „Götternot“ in den Streichern, welche damit den Nibelungen-Rhythmus (siehe III. Teil) einführen. Die Trompeten schmettern das Schimmer-Motiv in glänzender Fanfare hinein, die jetzt in der Vergrösserung des Frohn-Motives im Motive der Götternot mündet, während die Streicher das Ring-Motiv lustig jagen, das nun in den von den Holzbläsern mitgebrachten deutlichen Nibelungen-Rhythmus mündet. Wir werfen so einen Blick in Wotans Seele. —

Mit Hörnern und Streichern bringen 18 Ambosse hinter der Scene den Schmiede-Rhythmus (siehe III. Teil Nibelungen): neun kleinere rechts, links und im Hintergrund, zwei grössere rechts von einander entfernt, zwei grössere links von einander entfernt, zwei grössere hinten von einander entfernt, ein ganz grosser im Hintergrund, ein ganz grosser rechts, ein ganz grosser links.

Im Moment des Einsatzes der Ambosse setzen die Posaunen das Motiv der Götternot ein auf Paukenwirbel F. Acht Takte hört man die Ambosse Solo.

Wenn die Streicher den Nibelungen-Rhythmus jetzt nur auf einem Tone wieder einsetzen, bringen die Fagotte, Celli und Bässe eine neue schöne Umbildung des Frohn-Motives, das

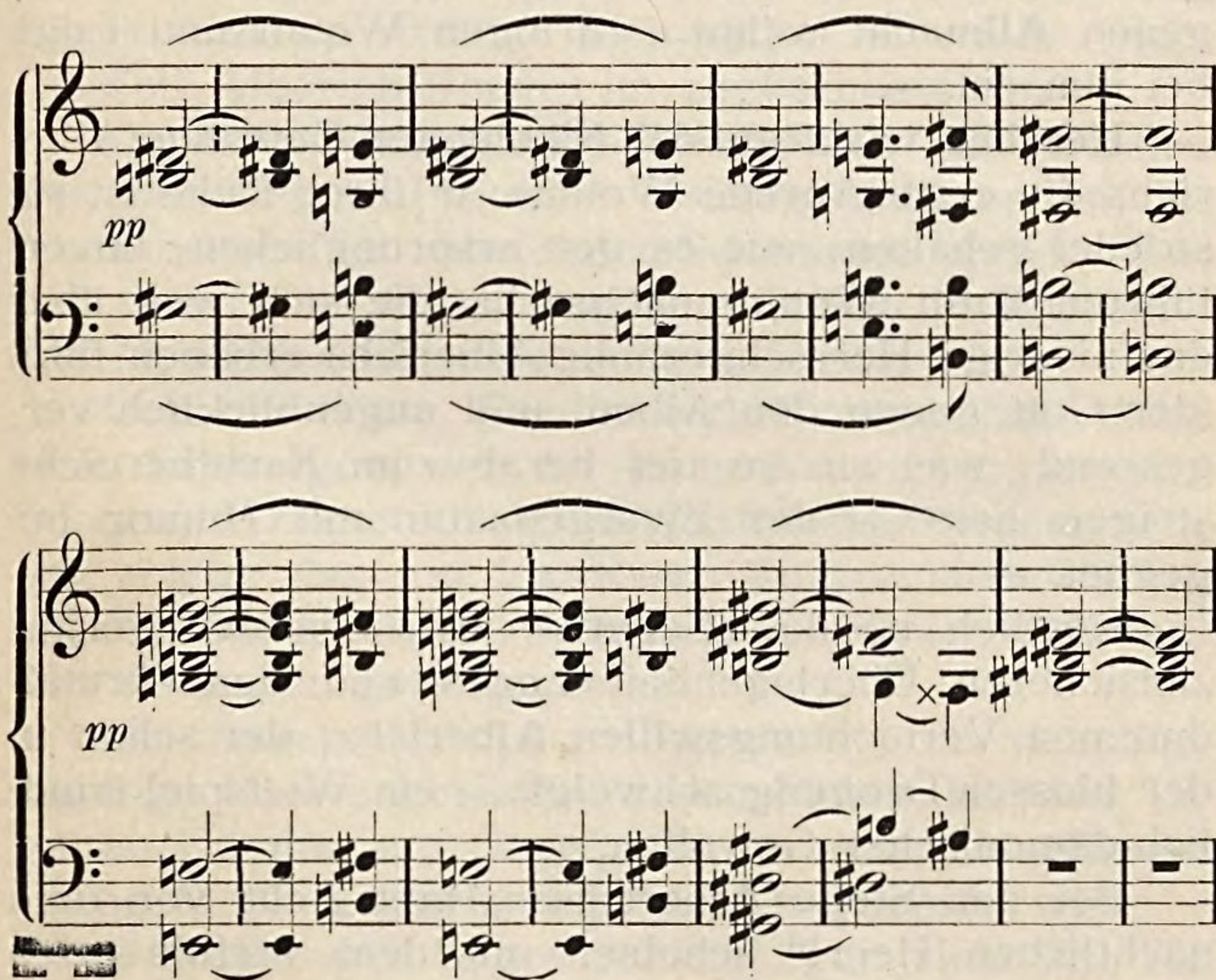
Motiv des Nibelungenzwanges



Das schwächer werdende Gehämmer endigt im Ring-Motive, unter Aufschrei der Holzbläser und Hörner. Wir sind in Nibelheim.

In der folgenden Scene mit Mime tritt zum erstenmale eine Zauberformel auf, welche gespenstisch, wie aus dem Bereiche uns unsichtbarer Daseinsformen heraus erzittert, das

Motiv des Tarnhelmzaubers.



Hier sei auch das wie ein Hereinragen einer geheimen Geisterwelt erklingende

Motiv des Vergessenheitstrankes



angefügt, welches zur gleichen merkwürdigen Kategorie von Motiven gehört und in der „Götterdämmerung“ erklingt, als Siegfrieds Erinnerung der Nibelungen-Intrigue im Willkommtrunke Gutrunes erliegt.

Gerade in dem Augenblicke, als Alberich sich auf dem Gipfel seiner durch Ring und Tarnhelm errungenen Allmacht wähnt — dringen Wotan und Loge bei ihm ein. —

Herrlich wirkt auf das Nibelungen-Gefrohne Alberichs die erste Anrede Wotans: in ihrer Ruhe ist sie so edel gehalten, wie es der ursprünglichen, unverführten Natur Wotans entspricht, die sich weit über das niedrige Herrschgezänke Alberichs erhaben fühlt (der Gott gegen den Alben) und augenblicklich vergessend, was sie so tief herab zum Nachtbereiche steigen liess — der Zwergennatur mit Humor begegnet. —

Köstlich ist das „Scherzo“ zwischen der geistig zielsicheren Überlegenheit Loges und dem brutal-dummen Vernichtungswillen Alberichs, der schon in der blossen Drohung schwelgt: — ein Wettspiel feindlich-dämonischer Gewalten.

Bei der Stelle Alberichs: „Habt Acht vor dem nächtlichen Heer!“ scheinen mit dem verführenden Horte alle Unholde der Nacht aus stummer Tiefe zu entsteigen, um sich in den Herzen der Bethörten einzunisten. („Die Welt gehört Alberich“ — schreibt ein-

mal Wagner an Liszt.) Seine eigene Situation schildert Alberich selbst ahnungslos in den Worten, die auf Loge zielen: „Vor Klugheit bläht sich bis zum Platzen der Blöde“.

Unter einer wahren Orgie des Frohn-Motives schleppen Wotan und Loge den gefesselten Alberich zur Oberwelt. Wotan hält mit diesem Motive gleichsam den sich in der Fessel krampfenden Alben nieder. Dasselbe klingt jetzt wie ein Trauersang Alberichs.

Die Verwandlung führt wieder nach oben. Das

Zwischenspiel III

beginnt mit dem Frohn-Motive der Streicher und dem spottenden Loge-Motive der Holzbläser. Unter Paukenwirbel und Triangelgetön herrscht eine grässliche Jagd des Ring-Motives.

Posaunen klagen das Entsagungs-Motiv, traurig klingt jetzt der frühere Siegesjubil Alberichs (siehe III. Teil Alberich-Motive) im englischen Horn.

Die Tuben bringen das Frohn-Motiv, die Streicher das Nibelungen-Thema — wieder geht es an den 18 Ambossen der Nibelungen-Schmieden vorbei. Hörner und Tuben blasen auf dem Schmiede-Rhythmus das Motiv der Götternot.

Celli und Bässe, Fagotte und Hörner höhnen Alberichs Schwelgen, wie wir es in den vorhergehenden Szenen im Zersetzen des Walhallthemas kennen lernten, — jetzt aber auf dem Riesen-Motive (siehe III. Teil Riesen) fussend, denn Alberichs Zuversicht soll jetzt den Riesen zu gute kommen.

Ein neues Motiv der Klage tritt, aus dem Entsagungs-Motive gebildet, in den Flöten, Hoboen, Fagotten Des dur auf Orgelpunkt c ein, wodurch das Frohn-Motiv genial durchleuchten gelassen wird! — Dazu gesellt sich Loges Schleichfigur (siehe III. Teil Loge).

Das Ganze wiederholt sich auf Orgelpunkt D Es dur; (das latente Frohn-Motiv steigt also immer

mehr nach oben! —) bis alles auf E gerückt ist, wo die Tuben, dann die Posaunen das Frohn-Motiv hineinwerfen. Oboen und englisches Horn singen vom Siechtum der Götter, — Hörner, Fagotte und Flöten vom Liebesentsagen.

Das Frohn-Motiv steigt in den Streichern und Holzbläsern immer höher auf Orgelpunkt g der Pauke und des Hornes — bis zu teuflischem Triumphe der zu Achteln verbreiterten Loge - Sechzehntel der Holzbläser. Alles gipfelt in einer *ff*-Befestigung des Frohn-Motives durch die Streicher. Während die Hörner dazu das Ring-Motiv anstimmen, steigen Wotan und Loge aus der Kluft.

Überwältigend wirkt das Orchesterstück, welches die Heraufschaffung des Hortes durch die Nibelungen begleitet, und auf das unheimliche

Motiv des aufsteigenden Hortes



aufgebaut ist, welches zuerst in der Scherzo-Szene mit Loge zu den Worten Alberichs „Siehst du den Hort“ ertönt und nun aus stummer Tiefe zu Tage steigt.

Dieses unvergleichliche Tongemälde klingt — gleich dem Fluche Alberichs, mit dem er den Ring verwünscht, wie eine Illustration zu der Briefstelle Wagners an Liszt:

„Das Rheingold‘ ist fertig. Mit welchem Glauben, welcher Freude ging ich an die Musik! Mit wahrer Verzweiflungswut habe ich fortgefahren und geendet. Ach, wie auch mich der Fluch des Goldes umspann!

Glaub' mir: so ist noch nicht komponiert worden. Ich denke mir, meine Musik ist furchtbar!“ — — —

Wotan überreizt seine Macht, übermässig dünkt sie ihm, als er den Alberich entrissenen Ring an den Finger steckt: Ein glänzender Aufstieg im übermässigen Dreiklange erhebt ihn seinem Wahne als „der Mächtigen mächtigster Herr“, ihn, der das erste Opfer des Fluches ist, der von nun an, solange er lebt, „lechzend dahinstirbt“.

Jetzt aber leuchtet ihm noch der Ring, in dessen Anschauen er bethört, als glücklicher Besitz. Alberichs letzter Gruss im Fluche scheint dem Berückten nur geifernde Lust, die er ihm gönnen will: das Frohn-Motiv feiert so seine Herrschaft, ungehemmt und voll sich entfaltend!

Ein kurzes, ruhiges Glück — aber nur insoweit ein Ruhepunkt, als nun die Riesen befriedigt und Freia gelöst werden kann — scheint sich auf solchem Grunde vor Wotan aufzubauen.

Vom Motiv der „goldenen Äpfel“ befangen (siehe III. Teil, Freia), das so sehr ihren Gedankenkreis beherrscht, harren indes die zurückgebliebenen Götter.

Wagner, der Allkönner, dessen Musik uns wahre Spektren des Daseins bietet, lässt uns nun, nachdem seine Kunst durch allen Wasser- und Feuerzauber geführt, mit Frohs Begrüssung Freias von lindem Wehen der Luft fächeln, ein Zauber, der uns lieblich und erfrischend mit dem Reize vollen Naturlebens umfängt.

Die Riesen begehren des Goldes Mass nach Freias Gestalt zu stellen. Der in Schuld verstrickte Gott muss einwilligen, hat er doch Freia, die ewige Jugend, verloren, und muss er nun loskaufen, was er früher durch Naturgesetz zwanglos besessen hat.

Es ist ein hochgenialer Zug des Dramatikers, den Hort nach Freias Gestalt stellen zu lassen, um hierdurch das ekelhafte Beginnen, die Edle, Ideale zu

einem Masse der Materie herabzusetzen, so recht sinnfällig zu machen, und ebenso tiefwahr ist es, dass Loge, die Lüge, den Hort schichten hilft: — so deckt das Belügen alle holden Regungen der Menschen-natur! —

Wotans taumelnder Egoismus zeigt sich krass in dem Worte: „Lasst mich in Ruh“ („Den Reif geb' ich nicht“), wozu in „Siegfried“ Fafners: „Ich lieg' und besitz', lasst mich schlafen“, ein (roheres) Gegenbild darstellt.

Die Gefahr, in der Wotan befangen, ruft die Mahnung seines Schutzgeistes: Erda hervor, deren Erscheinung, mag man sie vielleicht auch als symbolisiertes Gewissen Wotans erachten, im transscendentalen Gebiete wurzelt und von dort ausgehend als Notwendigkeit erklärt werden kann.

Aus Selbstüberwindung, aus eigener Kraft würde Wotan den Ring nicht geben — so weit ist sein Werdegang noch nicht vorgeschritten —, seine bessere Natur bedarf des Anstosses, um sich für den Augenblick wieder zu finden.

Zu den Worten: „Alles, was ist, endet, ein düsterer Tag dämmert den Göttern“, kündigt Erda im umgekehrten Nornenmotive, in der Umstülpung des alten Erden-gesetzes, das durch den Herrn der Verträge selbst verkehrt wurde, das

Motiv der Götterdämmerung:



Im Ungestüm, mit dem Wotan Erda nachstürzen will, äussert sich alle seine Leidenschaftlichkeit, all sein Wissensdurst.

Die schöne Stelle: „Wiedergekauft kehr' uns die Jugend zurück“, bei welcher Wotan — unbewusst schon auf dem schwanken Grunde des Entsagungs-motivs stehend und jetzt Alberichs Neideskraft unterschätzend, wie früher die Kraft des Rechtes der Riesen — alle Sorge dadurch getilgt wähnt, dass er den Ring nun aus Opportunitätsrücksichten doch von sich wirft (— da er eben jetzt noch nicht „enden“ will —), berührt den wissenden Hörer wehmütig eindrucksvoll. —

Fasolt, der Edlere, kommt allsogleich zu kurz und ruft die Götter zu Richtern an (!) — eine Satyre, welche die Rolle der Habsüchtigen als Richter der Habsucht belächeln lässt — und zugleich eine feine Anspielung, dass den Göttern nunmehr in Sachen des Goldes wohl ein Urteil zugemutet werden könne. Von den Göttern, die doch kein Vergebungsrecht über das Gold haben, fordert Fasolt beziehungsweise, dass sie „nach Recht“ und redlich teilten.

Loge verdirbt nicht nur Wotan und die Götter, sondern, wie alles besser Angehauchte, auch den ihm unsympathischen Fasolt dadurch, dass er ihm rät, nur auf den Ring zu halten. Es folgt im Taumel des Ringmotives der zweite Kampf um das Gold, und Fasolt fällt, der Erste, dem der Ring Tod gezeugt. —

In listiger Beraubung, durch Ausnützung ihrer im Vorteile befindlichen Kräfte — nicht im freien Kampfe —, hat Wotans Feigheit den Ring gewonnen im Sinne der verderblichen Gewaltsdevise:

„Ich halt' ihn — (also:) mir gehört er!“

Nun hütet ihn Fafner nach derselben Parole — Wotan gleichsam einen Spiegel seiner Schuld entgegenkehrend. —

Wotan erhält damit die erste Lehre der That-sachen — unter dem Höhnen Loges: „Was gleicht,

Wotan, wohl deinem Glücke“ —, wobei im Orchester dieses „Glück“ schon durch die Vernichtungs-Synkope Alberichs (siehe III. Teil, Alberich) gekennzeichnet wird.

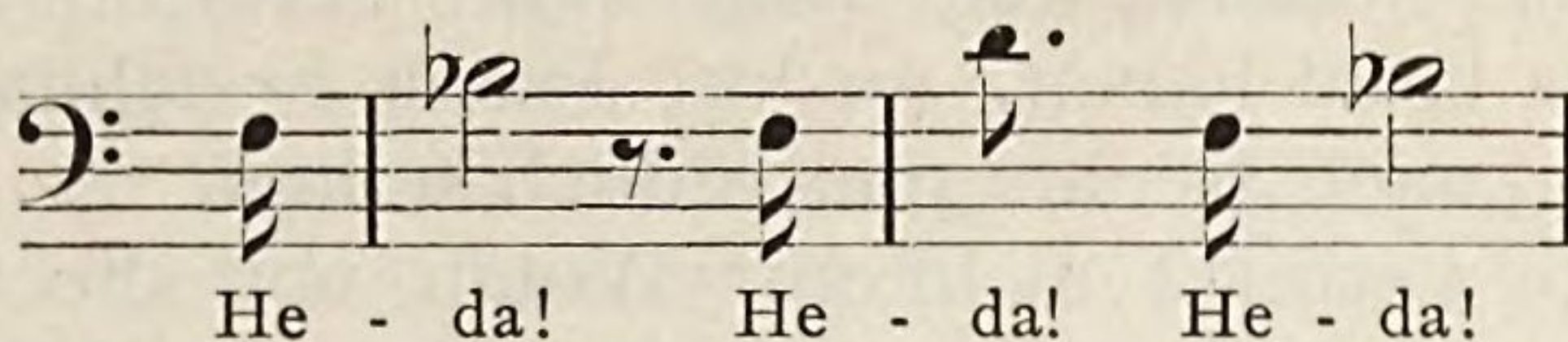
Wotans Feinde fällen sich selbst um das Gold, das er vergab.

Diese spottende Erinnerung Loges lastet dem Gotte schwer auf der Seele: — da er den Ring vergeben hat, gewinnt er ihm neue Opfer, mit bösem Zolle zahlte er die Burg. —

Die Schwüle der eben erlebten inneren Erfahrungen beklemmt die Herzen, Wolken nahender Katastrophen schweben trüben Druckes in den Lüften, Donner reinigt das bleiche Gedünst und fegt den Himmel rein durch seinen

Gewitterzauber,
der auf das

Motiv des Wettersturmes:



aufgebaut ist, das in der Orchester-Einleitung zur Walküre die Hatze Siegmunds, des Wälsungen, grell durchwettert.

Vier Hörner, vier Tuben und später zwei Trompeten und zwei Posaunen nehmen das neue Motiv auf.

Man hört unter chromatischem Aufstiege des ganzen Orchesters Donners Hammerschlag auf den Felsen wuchten, ein Blitz aller Instrumente durchzuckt auf dem Wirbel zweier Pauken das Wolkenheer, auf einer Pauke und Celli und Bässen verzieht sich das Gewitterbrausen.

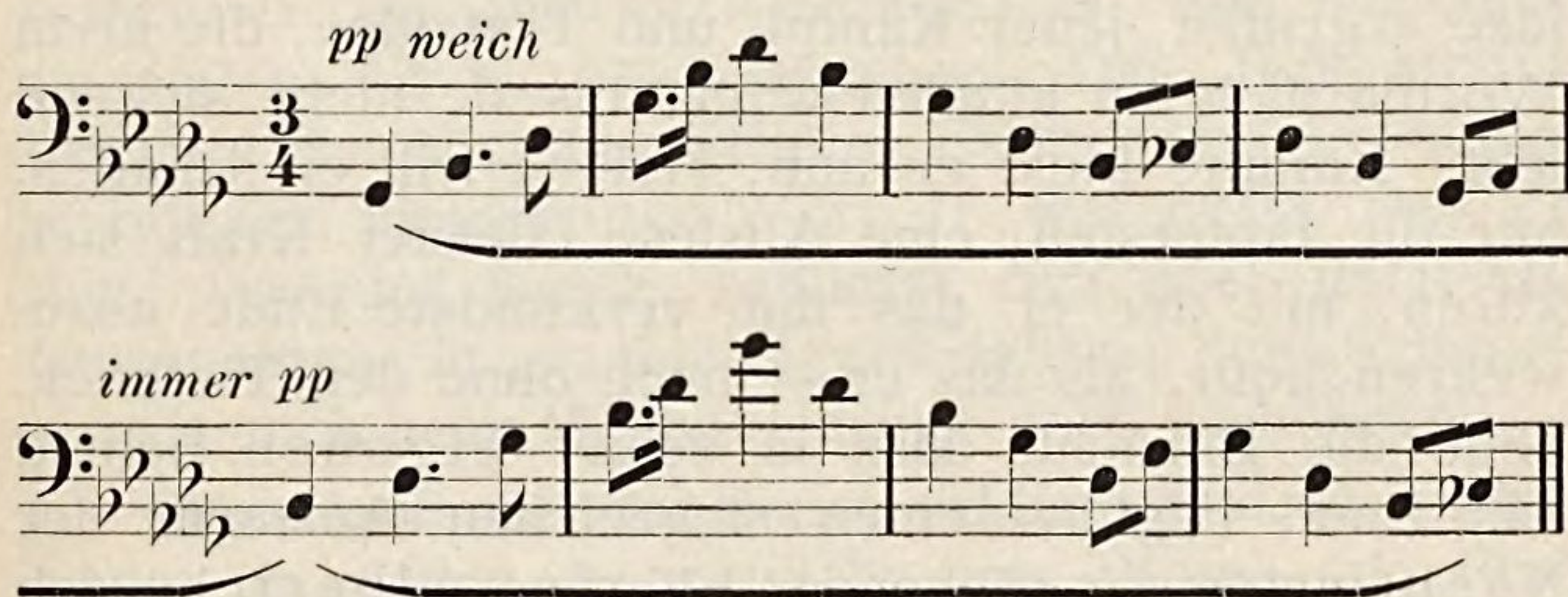
Von den Füßen Donners und Frohs aus, die in der abgeklärten Luft nun sichtbar werden, wölbt sich mit blendendem Leuchten eine Regenbogenbrücke

über das Thal hinüber zur Burg, die jetzt im Glanze der Abendsonne strahlt, — der Abend — zur „Götterdämmerung“, die Glut — zum Walhallbrande ein Vorbild.

Nur durch Gewitter wurde die Reinheit gewonnen! — nur durch das Ringen der folgenden drei Tage wird die Erlösung der Götter in der Liebe einer neuen Welt errungen.

Vier Hörner, Bassklarinette, drei Fagotte, sechs Pulte Celli und Bässe mit sechs Pulten Bratschen bringen das

Regenbogen-Motiv



auf der Begleitung von sechs Harfen und 16 Violinpulten schwebend, von den übrigen Holzbläsern begleitet. (Die Harfen gehen nun 19 Seiten mit.)

Froh weist der Brücke den Weg nach Walhall. (Das Gesangsglied Frohs „zur Brücke!“ wird der Anfang des Schwert-Motives [siehe III. Teil Wotan], mit dem Wotan die Burg grüsst. Dieses Motiv, seinen Heldengedanken ausdrückend, soll ihm ja die Brücke über alle Fährlichkeiten schlagen, die er von Seite Alberichs fürchtet!)

Es ist tiefsinnig gedacht, die Götter über die Luftbrücke in Walhall einziehen zu lassen — ihrem „leichten“ Sinn entspricht dies charakteristisch, und Wotan übersetzt so auf schrecklosem Pfade das Rheinthal, das für ihn Unangenehmes birgt.

Die Götter sind sprachlos in den prächtigen An-

blick Walhalls verloren, dessen Zauber sich die äusserlich zu Bestrickenden nunmehr in der

Schlusszene

aufs neue sorglos hingeben: sieben Tuben und eine Contrabass-Posaune stimmen weich das Walhallthema, umrauscht vom Flimmer der Streicher, an, nach und nach treten die übrigen Posaunen und die Trompeten hinzu und begleiten glanzvoll Wotans Burggruss.

In Erinnerung der Warnung Erdas und der Ringentreissung taucht Wotan der Gedanke auf, sich zu schützen! — Wotan wird von seiner grossen Heldenidee ergriffen, jener Kampf- und Trutzidee, die er in Worten nicht zu künden wagt, bis sie nicht siegend lebt. Kämpfe kiest er nun, Helden will er schaffen, nur die tapfersten, eine Auslese edelster Kraft sich küren, mit der er das ihm verkündete Ende abzuwehren hofft, als das er — noch ohne den Tiefblick, ohne die Einsicht, dass in seiner eigenen Schuld das Ende liegt — einen siegreichen Ansturm der Nacht unter der rächenden Führung Alberichs sich vorstellt.

Walhall nennt er deshalb die Burg, in deren Halle er die Helden seiner Wahl sammelt, die Burg, welche aus müssigem Herrschergelüste nach seiner Wahl erbaut ist und in die er mit Visionen äusseren Kampfes einzieht, um in ihr inneren Kampf durchdulden zu lernen. Die Veste aber wird ihm keine Burg, da er in ihr sich vor seinem Gewissen, vor seiner nach und nach belehrten Einsicht eben nicht zu bergen vermag.

Dass Wotan den neuen Gedanken heldischen Kampfes „mächtig der Furcht“ nennt, ist eine seiner grossen Selbsttäuschungen, denn gerade aus Furcht steigt er ihm ja auf.

Der kluge Loge schämt sich der Dummheit der Götter, die ihn, nun er den Grund zu ihrem Verderben sicher gelegt weiss (er hat ja Wotan zum Burgplane verführt und ihn zum Raube gestachelt), nicht mehr

interessieren. Er sucht nun neue Beute und findet sie zunächst als leckende Lohe im „Wolfsnest“ der Walküre, dann im Verzehren von Brünnhildes göttlicher Natur, später im Feuer des herrischen Prunkes der Gibichungenhalle, im feurigen Zernagen von Siegfrieds und Brünnhildes Hüllen, dann aber zu allerletzt im Brande des ganzen Göttertums. Zwar hatten die „göttlichsten Götter“ in ihrer Vertrauensseligkeit, welche die heterogene Natur Loges anreizte, Loge „gezähmt“, doch da dieser ihren Witz zu gering erfand, als dass er in ihnen einen Meister gefunden hätte, langweilt ihn das edle Geschlecht und sie aufzuzehren spürt er lockende Lust, statt bei ihnen zu weilen, bis sie blöd vergehen. Das „Ring-Motiv“ beruhigt ihn über ihr sicheres Ende. Genial scheidet er mit den vieldeutigen Worten: „wer weiss, was ich thu!“ von der Scene, schliesst sich aber doch zur Unterhaltung in „nachlässiger“ Haltung den „Seligen“ an, sie auch beim Walhalleinzuge noch verhöhrend. —

Eine Harfe auf der Scene erklingt und unsichtbar ertönt im selben Augenblicke, als Wotan den Fuss auf die Brücke setzen will, der hochpoetische Schlussgesang der Rheintöchter, dieses Klagelied der entweihten Naturharmonie. Wotan hält bei diesem Mahnruf betroffen an. Bei der wunden Stelle gepackt schäumt sein Unwille in eine Verwünschung der „Nicker“ („Necker“) über. Er hält wieder, im Verwechseln des Rechtes zum Klagen mit der vermeintlichen Unberechtigtkeit niederer Organisationen, nur für ein lustiges Necken, was den Töchtern d. i. der Natur, ernste Klage um Beraubtsein ist.

Loges Spottsucht aber schwelgt in der Kurzsichtigkeit der Götter, dieselbe drastisch und beziehungsreich illustrierend, indem er den trauernden Kindern zuruft:

„Hört, was Wotan euch wünscht!
in der Götter neuem Glanze sonnt euch selig fortan.“

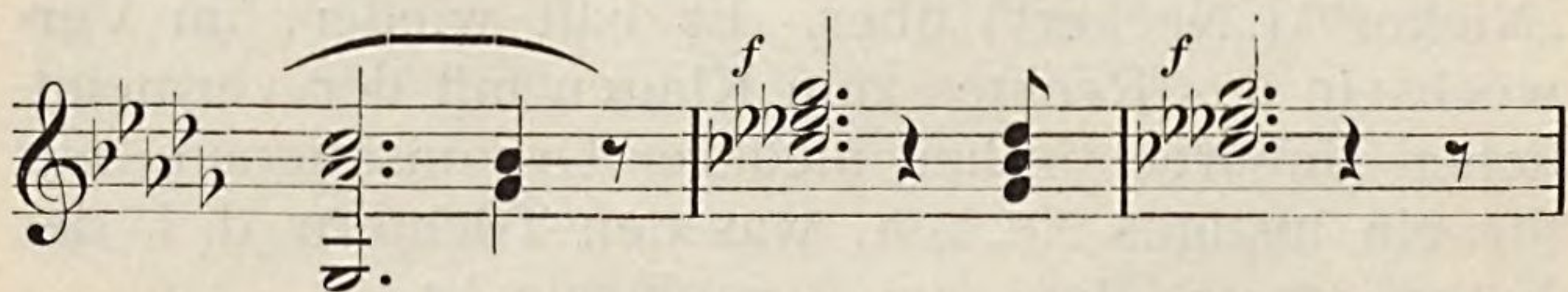
Der „neue Glanz“ ist eine furchtbare Ironie. Die Götter haben ihren alten, reinen, angeborenen Glanz vertauscht mit neuem, täuschendem Prunke: — die Thörichten! — sie „lachen“ über Loges Einfall (der im Orchester triumphierend das Walhallmotiv verändelt) und sie ziehen mit diesem Lachen in „Walhall“ ein, hierdurch ihre ganze Art noch einmal ins rechte, harmlose Licht setzend.

Harmlosigkeit ist nicht ungöttlich, wohl aber unreif. Die herrlichsten, idealsten, latenten Anlagen müssen durch Erfahrung sich erst entwickeln und reifen. Diesen Prozess hat Wotan nun durchzumachen. „O, leuchtete noch in der Tiefe dein laut'rer Tand!“ singen die beraubten Hüterinnen des Goldes, unbewusst den Irrtum der Götter beklagend.

Mit dem herrlich trauten Abschiedssange, den Wagner am letzten Abende seines Lebens noch mit seinen Kindern gesungen:



Trau - lich und treu — ist's nur — in — der



Tie - fe: falsch und feig



ist, was dort o - ben sich freut! —

mit diesem Wahrspruche der heilsbewussten Natürlichkeit schliesst das grosse Vorspiel der nun beginnenden drei Tage.

Falsch ist Wotans Wähnen, feig sein Handeln. Er hat erst zu erleben, dass Fehler durch keine eigene, noch fremde Kraft zu verfechten oder zu decken sind, — er muss erst egoistisch-tot werden, in Entsagung umkehren. —

Am Schlusse des Dreigesanges lösen die Bühnenharfe 6 Orchesterharfen — nun bis zum Ende während — glanzvoll ab. Aus dem vollen Orchester dröhnt, während die Götter auf der Brücke der Burg zuschreiten, im Schmettern der Trompeten und Posaunen, die Apotheose von Wotans Heldengedanken. Das Schwert-Motiv ergiesst sich mit dem von den andern Bläsern gebrachten Walhall-Motive voll strahlender Pracht in das Regenbogen-Motiv, das im dreimaligen Dreiklangsaufstiege den Vorabend der Trilogie ehern abschliesst.

2. Die Walküre.

„Bald entbrennt
brünstiger Streit!“

Wotan ist zu Erda hinabgestiegen, Kunde zu empfangen. Er bindet sie durch Liebeszauber: sie schenkt ihm neun Töchter (— die Magie der Zahlen im „Ringe“ würde den interessanten Vorwurf einer eigenen Abhandlung bieten —) die Walküren, die Schlachtjungfrauen, die selbst jauchzend, kühn und heldisch seiner Heldenidee dienen, und erschlagene Helden — ein Heer von Siegern — ihm in Walhalls Saal sammeln, um mit ihnen Hellas Heer zu trotzen.

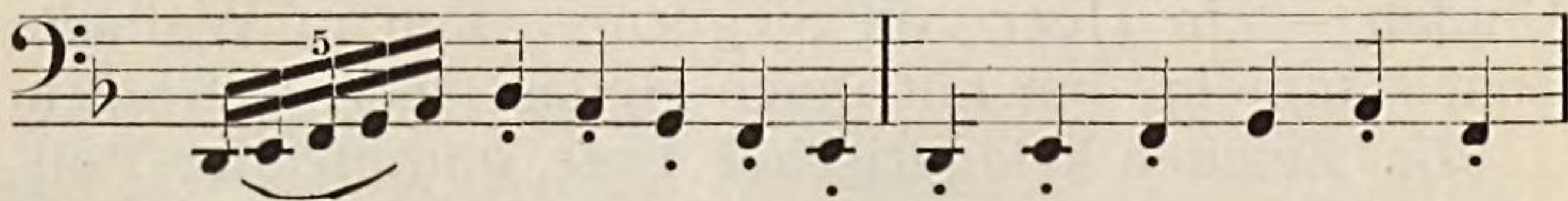
Im Zeichen kriegerischer Lust, kämpfender Vollkraft, aber auch tiefsten Leides — steht nun dieses Werk, welches Liszt einst ein prachtvoll ungeheuerliches Wunder genannt hat.

Stürmische Entfesselung der dämonischen Seite der Natur, Wirbel aller ihrer Elemente, Zerstörung des Reizes ihrer unentweihten Selbstgenügsamkeit und diesem Unwetter entsprechend volles Rasen aller Leidenschaften lässt uns der erste Tag der Trilogie erleben. Hatte im „Rheingold“ das Herz noch Ruhetag, so tönt nun die Musik der „Walküre“ zum erstenmale auch von Menschen und ihren Empfindungen, von Menschen-Schmerz und vom Mit-Leide.

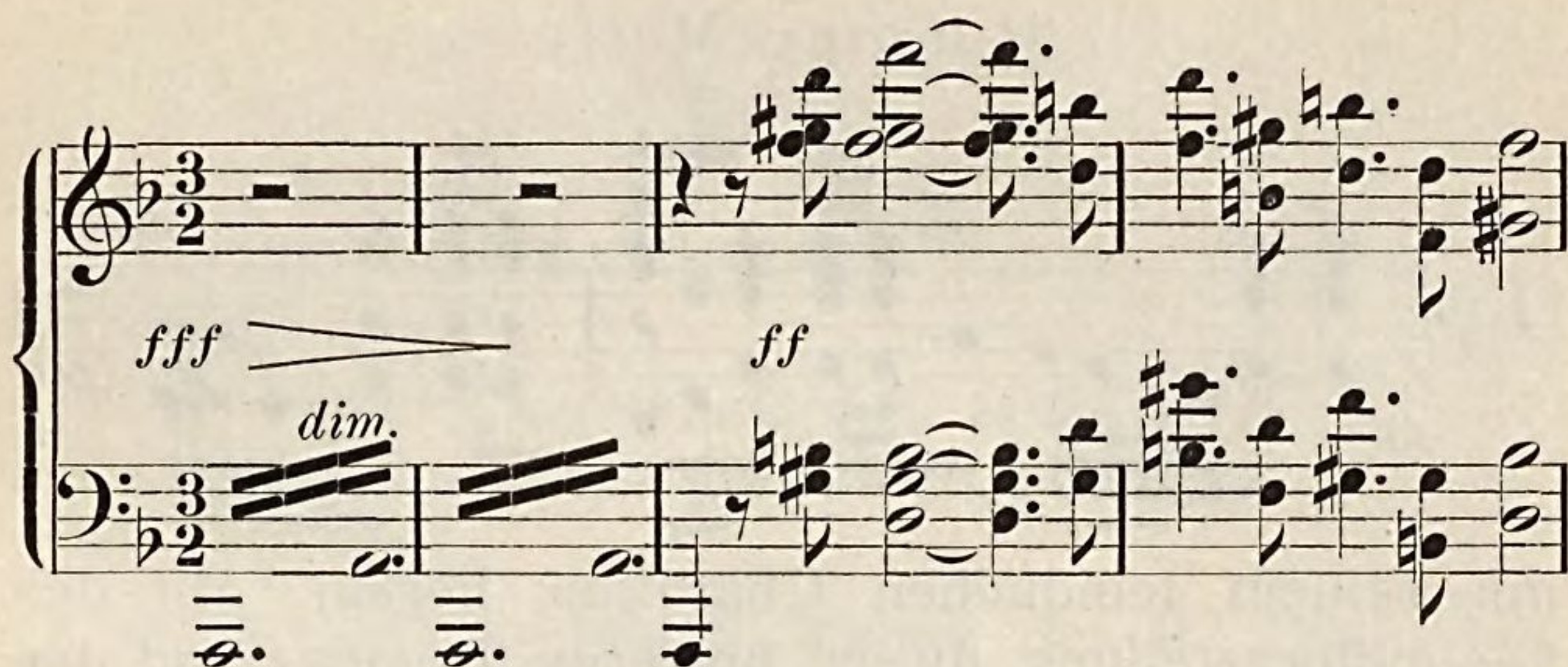
Der erste Akt der „Walküre“ entwickelt die Tragödie der Wälsungen, der letzte Akt die Tragödie Brünnhildes, inmitten dieser beiden aber steht die Wotanstragödie des zweiten Aktes.

Die äussere Ruhe des seligen Göttertraumes, der Befriedigung ohne inneres Ringen hofft, bricht hier in die volle Entzweiung der idealen und der egoistischen Seite aus. Auf den Götterprunk folgt die Erdennot. Den durch Beherrschen in Schach gehaltenen Ansturm wilder Gewalten erweckt jetzt das ungebändigte Spiel der Kräfte. Der Geist will nun Kampf, nicht mehr Friede, und gerät so in Zwiespalt mit den ewigen Moralgesetzen — er gerät in Verschuldung immer mehr. — Die kurze Freude des „Rheingold“-Wahnes gebiert jetzt das ewige Leid. Wo wir dort objektiv genossen, werden wir hier ergriffen. Diesem inneren Leben entspricht der äussere Aufruhr der Naturgewalten.

Gleich der Beginn dieses nach seinem tiefsten ethischen Gehalte schwerst verständlichen Dramas der Trilogie besteht in heulenden Stürmen des Vertrags-Motives:



welche den Wetterruf Donners zum Ausdruck kräftigsten Willenstrotzes:



verdichten.

Der Not des ringenden Wälzung entspricht die Not der nach Ausgleich tobenden Elemente. —

Was die Anlage der Szenen und Bilder des ersten Aktes anlangt, weht aus ihnen aller Zauber des germanischen Altertums, ähnlich wie in den „Meistersingern“ der des deutschen Mittelalters.

Die Szenen zwischen den Wotanskindern Siegmund und Sieglinde (siehe die betreffenden Motive des III. Teiles) schildern die innersten Seelenvorgänge.

Überwältigend ist die sich selbst unbewusste, reine Naivetät, die in dieser schwebenden Gefühlsinnigkeit sich ausspricht und alles Erglühen — vom ersten leisen Eindruck, von Selbstbezwungung und energischer Entschlossenheit bis zum vollsten Liebesergüsse — beseelt.

In dem Momente, wo Sieglinde Siegmund zurückhält, ist der Höhepunkt der sich zu festem Willen steigernden inneren Zustände und ein entscheidender Punkt der dramatischen Entwicklung erreicht.

Furchtbar gegensätzlich bricht in die überwältigenden Herzenstöne der Sehnsucht und Entzückung das vom Riesenmotive und vom Nibelungentypus (siehe die betreffenden Aufsätze des III. Teiles) beeinflusste

Hunding-Motiv



mit seinem feindlichen Charakter herein. Mit der Gegenüberstellung dieser finsternen Tendenz und der lichten Wälsungenart verbreitet sich die volle Schwüle der dramatischen Spannung. An dem lenzgeeinten Paare gewinnen wir ein Mass für Siegfrieds und Brünnhildes Bund. Dem kurzen Liebesglück der Wehewaltenden, welches die Musik — jetzt ganz Gefühl, ganz innerster Pulsschlag unserer tiefsten Empfindungen — als Lust und Weh unserer eigenen Seelenzustände kündet, folgt die heftige Kühnheit des Vorspieles zum zweiten Akte, welches aus Schwert-, Walküren-, Frohn- und Götternot-Motiven (s. „Rheingold“ und III. Teil) folgende freudige Kriegsbereitschaft des gerüsteten Gotteswillens:



kundthut. Im „Rheingold“ in Hoheit kampf-erhaben, tritt uns darin Wotan als Helden-Reizer, als Lenker der Schlacht entgegen. — Herrlich ist der jauchzende Jugend-Übermut seines reisigen Kindes, Brünnhildes, geschildert.

Der wilden Ungebändigtheit steht in Fricka das verkörperte, drohende Gesetz in gebieterischer Anklage gegenüber.

In den beiden ersten Szenen des II. Aktes, bei denen die Einsicht der Kritik seinerzeit bloss erkannte, dass während der Zeit von $\frac{5}{4}$ -Stunden drei Menschen im Halbdunkel hin und herlaufen, wird nun der eigentliche Knoten des Dramas geknüpft. In der ersten für Wotan, der in ihr seinen Plan zur Wiedererlangung des Ringes aufzugeben gezwungen wird, in der zweiten für Brünnhilde, die aus allem göttlichen Harme nur die Nötigung entnimmt, Siegmund zu schützen, und sich in diesem Mitleide vom Vater scheidet, um hierdurch den Grund zu ihrem ganzen späteren Schicksale zu legen.

Die königlichen Worte Frickas treffen Wotan zu innerst. Die ewige Notwendigkeit der Sitte erklärt ihm seine Selbsttäuschung, den Freien schaffen zu können. Fricka hat ihn zu tiefster Scham durchschaut, mit gebrochener Stimme giebt er den Eid, Siegmund zu fällen — bitter daran erinnert, dass auch über ihm eine sittliche Macht steht, nach deren Gesetzen er strafen muss, wo er lieben gewollt. — Das Motiv des Fluches (siehe III. Teil Alberich) tritt wie ein drohender Schatten Alberichs, der vor Wotans innerem Auge vorüberzieht, furchtbar in Kraft.

Gewaltig steht das Recht des Vertrages und der Sitte, der Bedingungen seiner Herrschaft, vor Wotan aufgerichtet:



Wir sind an der für das Verständnis der Innen-Tragödie wichtigsten Scene der ganzen Trilogie angelangt, der Scene Wotan's mit Brünnhilde, der Trennung seines Willens-Haftes, wir hören das Geständnis des Vaters gegen die Tochter, wir erleben es, dass diese Tochter den Vater nicht mehr versteht, dass der Vater statt Mitleid für sich nur Mitleid für „den Andern“ weckt, den er, der Verträge Herr, den Verträgen nun opfern soll. Im Aufgeben Siegmunds verwirkt er Brünnhildes Treue. — Die intime Offenbarung seines Gewissens an die geliebte Tochter malt die Musik als geheimstes Empfindungs-Drama, alle psychischen Vorgänge (von den verborgensten Regungen der dürstenden Seele bis zur Verzweiflung des sich Selbst-Zertrümmernden, der in Gram und Wust eine Welt wirft, die einst zur Liebe ihm gelacht hatte) dem vollen Gefühls-Verständnisse erschliessend. Wir werden Zeuge der Klage des Knechtes der Verträge, der die Hoffnung seiner Heldenidee (Schwert-Motiv!) nun aufzugeben gezwungen ist:



Wotan kann sich nicht länger selbst belügen, er muss als „Unfreiester Aller“, ihrer Kraft sich beugen — verlassen und morden, was er liebte (Entsagungsmotiv!). Wieder richtet sich vor seiner Erinnerung die wütende Gestalt Alberichs im Liebesfluche auf. Zum erstenmale wird ihm die herrische, prahlende Schmach göttlichen Prunkes offenkundig und sein Ausruf —: „Nur Eines will ich noch: das Ende!“ — ist seine erste volle Selbst-Bestimmung, der Beginn der Selbstbesiegung des „Sieg-Vaters“.

Inbrünstige Liebesleidenschaft:





Verzweiflung im Erbe der Götternot, Schauer erwachsenden Unheils:



durchziehen die nächste Scene in erregtesten Gefühls-
wirren.

Siegmond und Sieglinde begegnen uns auf der Flucht im Motive der Götternot, die nun zur Menschennot geworden. Sie suchen der Schuld zu fliehen, die sie nicht flieht. Feinsinnig ist die Zeichnung der Charaktere Sieglindes und Siegmonds unterschieden. Als erstere, als Weib eines anderen sich verworfen fühlend, in höchste Verzweiflung ausbricht, muss Siegmond sich erst des Schrecklichen ihrer Rede besinnen und hofft trotzigen Mutes, alle Schmach durch den Tod Hundings zu tilgen, wo Sieglindes feiner Instinkt und Zukunftsblick des kommenden Unheils sich schon sicher bewusst fühlt.

Wahrhaft göttlichen Ursprunges klingt die Mahnung der Todesverkündigung an unser Ohr: die höchste Minnesnot gipfelt in ihren ernst feierlichen Tönen, die

aus einer andern Welt herüber tönen, als der menschlichen.

Brünnhilde schreitet mit Grane vor im

Motive der Schicksalsfrage:



das fortan einen Grundgedanken („Weisst du, wie das wird?“) der Motivenwelt des ferneren Dramas bildet.

Leise verkündet das nahende Ende das

Motiv der Todverkündigung:



Da Siegmund alle Wonnen Walhalls spröd erachtet, wenn Sieglinde getrennt von ihm noch Erdenluft atmen solle und der Wunschmaid seinen wanklosen Willen, ihr nicht zu folgen, trotzig entgegenschleudert, ist Brünnhilde von dem ihr noch nicht Begegneten, dass ein Held göttliche Wonnen ausschlägt, — betroffen, denn sie steht plötzlich einer ihr

noch unbekannten Gefühlsregung gegenüber. Als dann Siegmund das Schwert zückt, strömt ihr Mitleid ganz über — im heftigsten Sturme: (Vergleiche III. Teil, Brünnhilde) — sie beschliesst das Schlachtloos gegen Wotans Willen zu wenden. Sie muss sich von Wotan scheiden, der in Siegmunds Zerschmetterung sein eigenes Wesen, das in ihr fortlebt, verraten hat. Dieser Ausgang der „Todverkündigung“ ist der Wendepunkt des ganzen Dramas.

Tiefer und tiefer sinken die Wolken des sich ballenden Unheils; bis zum Tode Siegmunds steigert sich die Wirkung der orchestralen Riesengebilde zu immer mächtigeren Eindrücken.

In den Erinnerungs- und Schreckensträumen Sieglindes taucht zu den Worten „Kehrte der Vater nun heim?“ in den Celli ein

Motiv des Traumes



auf, welches an den Beginn der „Faustsymphonie“ Liszts gemahnt, („Du, Papa“, sagte Wagner bei dieser Stelle zu Liszt während der Proben des Jahres 1876 in Bayreuth — „jetzt kommt was von Dir!“ — „Ganz gut“ — erwiderte Liszt, „wenigstens hört's einmal Jemand!“ —)

Die furchtbare Kampfscene des Schlusses dieses Aktes ist der logische, sinnfällige Ertrag der vorhergehenden inneren Handlung, der materielle Vorgang das Abbild des psychischen Dramas. —

Wilde Naturstimmung, stürmisches Streitwesen eröffnet auch den III. Akt.

Bezauberte uns im „Rheingold“ die natürliche

Freudigkeit der ruhig-friedlichen Schwestern des stillen Wassergrundes, so schlägt jetzt der natürliche Frohmut ungebändigt-wilder, kampf-kiesender Schwestern der Lüfte an unser Ohr.

Das jauchzende Sausen des „Walkürenrittes“ (Motive siehe III. Teil) wird jäh von der Angst des

Brünnhildenrittes



durchschnitten.

Die Schwestern stürzen erschreckt in den Tann zur fliehenden Loskieserin — die Bühne bleibt einen Augenblick leer: — eine kurze Fermate vor dem ungeheuren Folgenden.

Brünnhilde hat Sieglinde gerettet, Nothungs Stücke ihr treulich verwahrt.

Als sie unter erstem Erklingen des Helden-Motives Siegfrieds (siehe III. Teil) mit den Worten: „ein Wälzung wächst dir im Schoss!“ die unglückliche Mutter zur Lebenspflicht aufweckt, schlägt das Todesverlangen Sieglindes in die prophetische Ahnung über, dass sie zu höchstem Lose erkoren sei, und sie fleht nun um Rettung, das Wunder im

Erlösungs-Motive

Sieglinde: Heh - - - - - re - stes

Wun - - - - - der!

preisend.

Dieses überschwänglich entzückte und in Begeisterung erlösende Thema mit seiner todüberwindenden Kraft einer Auferstehung in reinsten Liebes-Macht, wird am Schlusse der „Götterdämmerung“ zum idealen Gewinne des alles Erden-Schicksal brechenden, überirdischen Erlösungs-Gesanges. —

Mit zermalmender Wucht bricht im Vernichtungsschritte des Götter-Zornes die Strafe Wotans auch über sein zweites Opfer: Brünnhilde erbarmungslos herein.

Und dennoch webt am Grunde dieses Zornes-Wütens eine schmerzlich-bange Klage, die sich ihre Wunden nicht gestehen will.

Merkwürdig — in mehrfacher Beziehung — sind die Gesänge der Walküren. In ihnen ist — wie in der Mannen-Szene der „Götterdämmerung“ — der Ausdruck jeder Einzel-Persönlichkeit ebenso, wie die einheitliche Gesamt-Stimmung nach musikalisch-dramatischer Seite mit erstaunlicher Kunst gewahrt, so dass bei diesem Stil-Principe die Handlung nicht den bis auf Wagner gewohnten Opernstillstand erfährt.

Die Herzensnot Wotans wird zum

Motive des Strafgebotes



welches die Schlachtjungfrauen hier hastig von dannen stieben lässt, und in seinem letzten Teile in der „Götterdämmerung“, im Leide der verratenen Brünnhilde, wiederkehrt.

Eine wundervoll ergreifende Melodie:



leitet die demütige Rechtfertigung Brünnhildes ein, „alles sagend, alles klagend!“

Als sie ihr Mitleid mit den Wälsungen schildert, wie es sie überwältigt und zum Ungehorsam gegen den Vater getrieben habe, dessen innersten Wunsch sie durch ihren Trotz dennoch zu erfüllen glaubte, —

als sie im Motive ihrer Wälsungen-Liebe (s. III. Teil, Brünnhilde) in riesiger Steigerung die Sieges-Hymne ihres Herzens anstimmt (— einer der künstlerischen Höhepunkte des Dramas! —), bleibt Wotan zuerst ohne Rührung und strenge abgewandt.

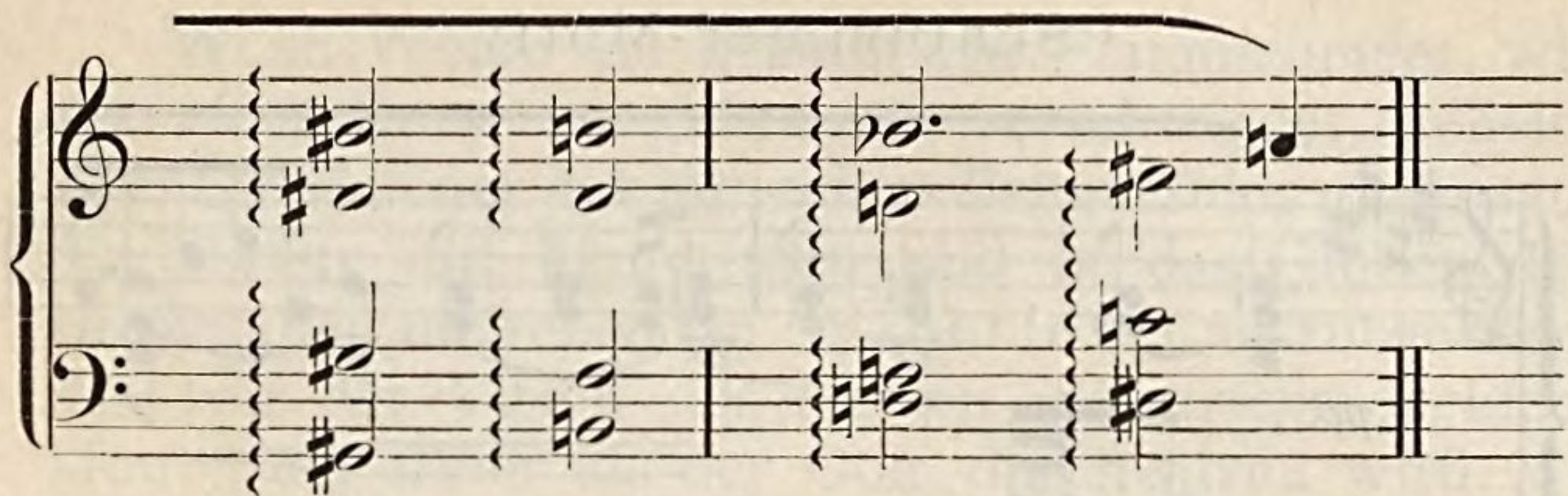
Da sie der Treue Siegmunds und des „weihlichsten Helden“ gedenkt, der nun dem Wälsungenstamm entschlage und in Kindesliebe dem Vaterherzen Trost zu bringen sucht, wenn sie Wotan die vollbrachte Rettung Sieglindes und Nothungs mitteilt, will dieser in höchster Heftigkeit von den Wälsungen nichts wissen.

Trotzig beschliesst er, durch Zauberschlaf das Mensch gewordene Gotteskind an den Felsen zu bannen, bis der herrische Mann am Wege sie findet und freit.

Diesen Beschluss seines Strafbedürfnisses kündigt der Gott in den Dämmerharmonien des später weit geschwungenen

Motives des Zauberschlafes:





dessen Schoss das Vertrags-Motiv bildet.

In ihm scheidet Wotan von seinem Jugendtraume, er fühlt, dass er sich in Brünnhilde mit seinem innersten Wesen entzweit hat, er senkt in Schlaf seine gierigen Hoffnungen, das innere Erlebnis wandelt ihn zum Schauenden. Er geht nun den rauhen Weg des — „Wanderers“, dessen Schritt diesem Motive des Zauberschlafes entnommen ist. — (Siehe III. Teil Wotan-Motive.)

Helle Angst der grässlichsten Schmach entringt Brünnhilde in festem Wunsche ihrer wilden Kühnheit die Bitte nach dem zehrenden Feuer, das den Zagen scheuche und nur dem furchtlos freiesten Helden die Durchschreitung gewähre.

Die heilige Forderung der Ehre des herrlichen Kindes bricht Wotans Strenge — überwältigt hebt er die Knieende und blickt in tiefer Ergriffenheit in ihr strahlendes Auge! —

Alle Hoffnung des Scheideliedes von Vater und Kind, das den I. Tag in erschütternder Melodik beschliesst, ist auf Siegfried, den sprossenden Wälsungen, gerichtet, dessen Motiv im Orchester immer siegender emporwächst. —

Im Motive der Wälsungen-Liebe, das ihre eigenste Natur verrät, sinken sich Wotan und Brünnhilde zum letztenmale in die Arme.

Die Liebe menschlichen Empfindens wirft Brünnhildes Gottheit in Schlaf: — ihr

Schlummer-Motiv



entknospet einer Ranke des Motives der Wälsungen-
liebe.

Bei den Worten „Denn so kehrt der Gott sich
dir ab, so küsst er die Gottheit von dir“, deren Grund-
beziehungsvoll das Entsagungs-Motiv bildet, entfällt
Wotan, da er mit dem besten Teil seiner Natur zer-
fallen — zum erstenmale der Speer — das „Ende“
beginnt im Motive des Zauberschlafes zu dämmern.
Da Wotan von Brünnhilde scheidet, beweint er sich
selbst, er hat nicht nur die Weltherrschaft, sondern
auch den Glauben an sich verloren. Jetzt aber er-
greift er noch einmal den Speer der Vertrags-Runen,
das Symbol seiner Herrschaft: um Loge zu be-
schwören, dessen Motive (siehe III. Teil) in lichte
Flackerlohe ausbrechen.

Wenn Wotan im bräutlichen Flammenmeer, wie nie einer Braut es gebrannt, verschwindet, scheint vom Liebesfeuer des Mitleidens Brünnhildes gleichsam die Natur mit hingerissen und in das Glühen der Brünnhilde umgebenden Waberlohe auszubrechen, die von der Vision des Helden (Siegfrieds Helden-Motiv), der freier als der Gott, durchwärmt wird.

Wieder und wieder wendet sich der Scheidende zurück. Der letzte Abschiedsblick des Liebeentsagenden spricht das Motiv der Schicksalsfrage, die als ewiges Rätsel geisterhaft den Schluss des ersten Tages der Trilogie durchzieht.

3. Siegfried.

„Sonnenhell leuchtet der Tag!“

Wagners „Ring des Nibelungen“ führt uns eine kolossale Gegenbewegung vor Augen: die Götter in stetem Niedergange, die Menschen in gleichzeitigem Aufstiege! —

In „Siegfried“ erleben wir den Sieg des freien Menschen über jeden Zwang der Welt, auch über „göttlichste Götter“.

Ungezwungenste Natürlichkeit herrscht in allen seinen Handlungen.

In der Bewegung dieses Menschen ist kein gedankenhaftes Wollen, Liebe lebt in ihm leibhaftig. Sie schwellt jede Ader, sie regt jede Muskel dieses heiteren Menschen zur entzückenden Bethätigung seines Wesens auf. (Wagner in der „Mitteilung an seine Freunde“.)

Im Einigen und Frieden aller vorher entfesselten Kräfte feiert nun die Natur ihre Wiedergeburt zu sonnigster Schönheit, wie sie das Wunder der Musik so herrlich kündet in

Brünnhildes Welterwachung:

Sehr langsam.

ff dim. > pp
Brünnhilde: Heil dir, Sonne!

f *f*

tr *lang*

p *più p* *pp* *rallent.*

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking 'Sehr langsam.' and a 3/4 time signature. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The vocal part enters with the lyrics 'Heil dir, Sonne!'. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *dim.*, *pp*, *f*, *p*, *più p*, and *pp*, as well as performance instructions like *rallent.* and *tr* (trills). The notation includes treble and bass clefs, key signatures, and various note values and rests.

Nach dem ekstatischen Entzücken, das die „Walküre“ uns aufgerüttelt, steuern wir nun in „Siegfried“ im ruhigen Gewässer innerster Gemütslabung, wahrster Befriedigung.

Da in Siegfried der von Wotan ersehnte, ungebunden-freie Mensch nach Seite seiner idealsten und lebenswertesten Möglichkeit auftritt, eignet auch diesem Drama ein nach Seite der deutschen Sinnigkeit besonders bezaubernder Stil.

Reine Menschlichkeit verkündigt dieses Schauspiel als höchstes Gut. Beziehungsvolle Analogien bieten tieferen Einblick in das Schaffen des Dramatikers.

Wie „Rheingold“ ein „Vorspiel“ des Bühnenfestspiels heisst, so könnte man die „Götterdämmerung“ ein „Nachspiel“ des eigentlichen Kernpunktes der Tragödie: „Walküre—Siegfried“ nennen.

Im I. Akte „Siegfried“ sehen wir eine Schwertgewinnung, wie im I. Akte der „Walküre“ — nur mit der unterscheidenden Gegenstellung von „Zauber“ und „eigener Kraft“. Wie im II. Akte der „Walküre“ Brünnhilde eine Ahnung süssen Liebesbedürfnisses beim Anblicke des unglücklichen Wälsungen aufgeht, so zieht in Siegfrieds Brust im II. Akte des „Siegfried“ diese Liebesahnung in süsser Waldeinsamkeit durch die Innenstimmen der Natur (in Erinnerung an seine Mutter) ein.

Hat Wotan im selben Akte der „Walküre“ an der welterlösenden That der Wurmtötung verzweifelt, so vollbringt jetzt im II. Akte „Siegfried“ der freie Held diese That nun dennoch. Brünnhilde scheidet im III. Akte der „Walküre“ aus den Armen des Gottes, um im selben Akte des „Siegfried“ in die Arme des herrlichsten Menschen zu sinken. —

So sehen wir vor unserm Seelenauge eine analoge Handlung einmal im bleichen Strahle der Abendsonne, einmal im hellen Aufleuchten des Morgenrotes eines neuen Tages. —

Dem idealen Lichtbilde dieses neuen Tages steht im Wotan des „Siegfried“, dem freiwillig Thatenlosen, der ideale Beschauer: der „Wanderer“ gegenüber,

und es eröffnet sich uns hier das Parallelogramm: Siegfried—Wotan und Kunstwerk—Volk.

Der „Wanderer“ tritt als Wahrtraumdeuter dem Feigsten (Mime), dem Selbstsüchtigsten (Fafner), der Weisesten (Erda) und dem Freiesten (Siegfried) gegenüber als im Warnen tilgen Wollender, und wie in der Rolle des antiken Chores steht er zwischen Bühne und Beobachter. Als Heldenverkündiger, Freiheitssänger lacht er ihrer aller.

Der zweite Tag der Trilogie bringt Wotan, den im Leide wissend Gewordenen, als Gedankenwirkenden, seinen kühnen Sprossen Siegfried, diesen Repräsentanten eines schmerzlosen Daseins, als Thatenwirkenden, der Wagner in der stürmischsten seiner Lebensphasen aus glühendem Freiheitsdurst erstanden ist.

Das tiefe Behagen der Freiheit, das uns beim Genuß dieses Werkes ergreift, wurzelt in dem der Kraftüberfülle entspriessenden echten Humor Siegfrieds, des Schuldlosen, Siegfrieds, des treuherzig Guten. Nur ein Deutscher konnte dieses Werk — die sonnige Episode des Gesamtdramas — schreiben!

Das echt Menschliche und das echt Deutsche findet darin in urkräftiger Heiterkeit, wie sie dem modernen, verbildeten Wesen unserer Tage leider abhanden gekommen ist, seinen gerade das deutsche Gemüt so wundersam anheimelnden Ausdruck. Man genieße die entzückenden Stellen des ersten Aktes, in denen sich in des Waldknaben Seele spiegeln die

Motive des Liebeslebens der Natur:



b)

p *dim.*

man lausche dem wonnigen Zauber der Natur-
tröstung des
Waldwebens

pp *p* *un poco crescendo*

man fühle die

Selige Öde auf wonniger Höh'

Solo-Violenen:

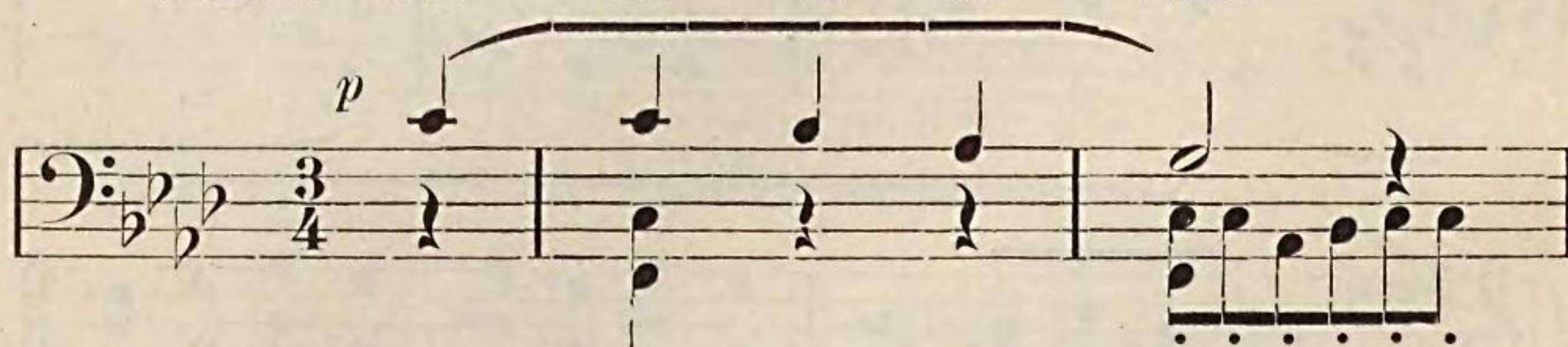


um zu erkennen, dass die deutsche Liebe zur Urmutter, zur Natur, und diese Natur selbst hier eine eigenst-treue Sprache gefunden hat.

Im Siegfried zeichnete Wagner das deutsche Wesen als klarsten Quell allgemein gültigen Herzensempfindens, von dem sich in grotesker Weise das trippelnde, dumm-pfiffige Wesen des Nibelungeninstinktes abhebt, wie in

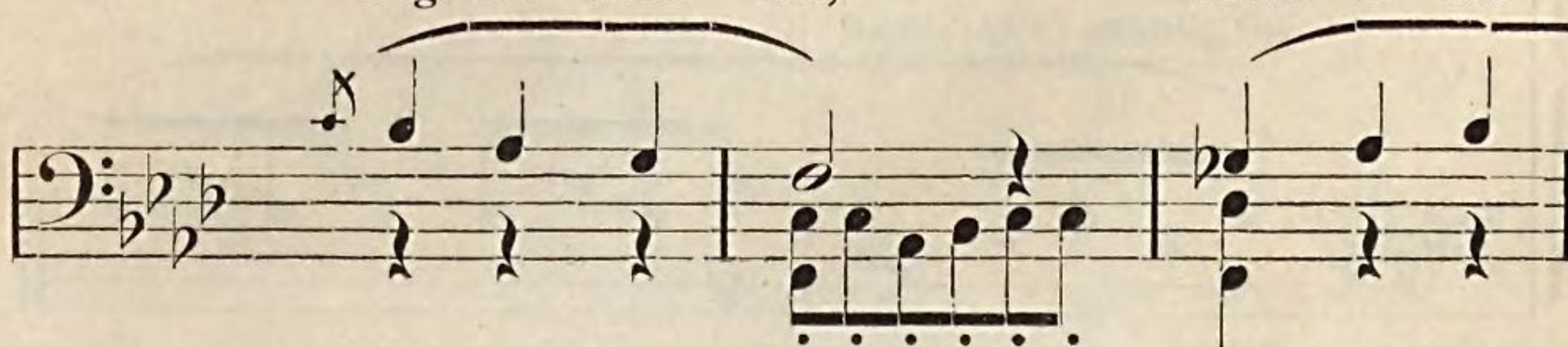
Mimes „Ammenlied“

Mime: Als zul - len - des Kind



zog ich dich auf,

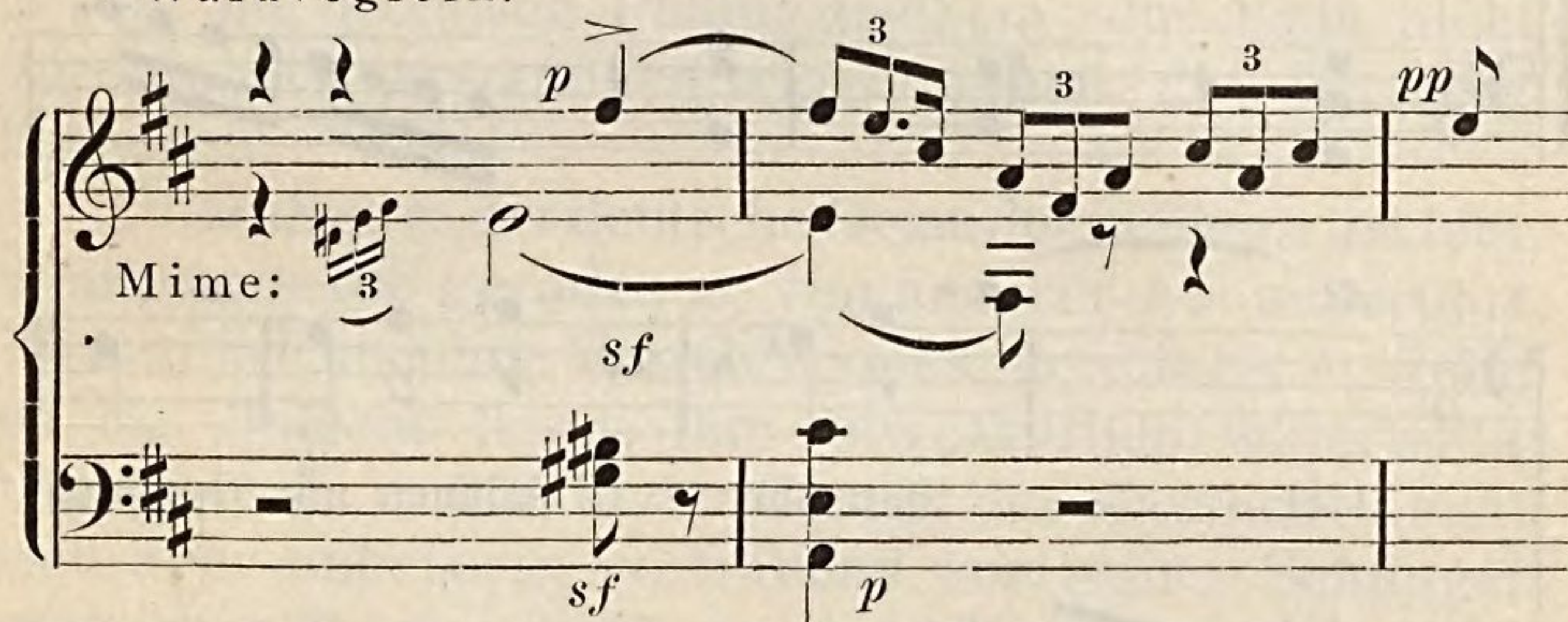
wärm - te mit





oder das schmeichelnde, schleichende Wesen der Heu-
chelei (von der warnenden Stimme des Waldvogels):

Waldvöglein:



während die wilde Gier der Nibelungenart in der so
drastischen Zankscene des II. Aktes zwischen Albe-
rich und Mime ein köstliches Bild streitenden Un-
vermögens entrollt.

Der finster-feindlichen Tendenz dieses Nibelungen-
instinktes, wie er in der ersten Scene des II. Aktes
durch Alberich, der Wotans Entsagung nicht versteht,
grimmig-dämonischen Ausdruck findet, stellt Wotan
die helle Sinnesart germanischer Weltanschauung
herrlich gegenüber:

Wotan:



steh' o - der fall', sein Herr ist er;

p *cresc.*

Hel - - - den nur können mir frommen!

mf *cresc.* *f* *p*

Dies führt uns zum Hinweis auf die wahrhaft köstlichen Kontraste, welche „Siegfried“ mit unvergleichlichem Humor deutschen Empfindens erfüllen. Man betrachte — um nur einige Beispiele anzuführen — die Doppelbilder des Schwert schmiedenden, seiner selbst bewusst werdenden Siegfried und des in seinem Eigendünkel Sudel brauenden Mime — oder des innerlich wissenden Wanderers und des eingebildet „weisen Schmiedes“, der — wie Wagner einst lustig äusserte — auf sein „quasi antiquarisch-philologisches Wissen“ ganz stolz ist, um es von einem Worte des „Lungerers“ umgeblasen zu sehen.

Desgleichen durchdenke man die Gegensätze und Analogien: „Wotan und Fafner“ und „Siegfried und Fafner“, in denen Wotan, der Tragödie entsprechend, der Passive, Siegfried der Aktive — beide aber ohne Furcht und voll Humor das Ungetüm im Bewusstsein eigener, höherstellender Kraft verlachen. —

Die Kampfszene mit dem Wurm steht in köstlichem Kontraste mit dem übrigen; ihre Wirkung beruht auf Komisch-Phantastischem, durchaus nicht, wie oft missverständlich angenommen, auf dem Realistischen.

Überall ist es der deutsche Geist, der in Siegfried lebt: wenn derselbe geradeaus, von anderer Art unberührt, Thaten wirkt, ohne des Gewinnes zu achten, — wenn, er das Falsche hasst, ihm unwillkürlich widerwillig begegnet, da es ihm in der Gestalt des Hässlichen naht, sich aber unbesorgt vertrauend von seinen Schlingen umgarnen lässt, sobald es seiner Herzenseinfalt in der Larve des Echten, Wahren, Mannhaften gegenübertritt, wie es später bei Hagen geschieht.

Diesen Eigenschaften des deutschen Wesens hat Wagner in seinem Siegfried noch die feste Selbständigkeit allem Fremden gegenüber eingedichtet, die uns Deutschen leider so oft verloren geht.

Ohne auf die unzähligen offen zu Tage liegenden Schönheiten dieses, wie des folgenden Werkes näher eingehen zu können, sei — insoweit die zum Verständnis notwendigen Leitmotive aller vier Abende nicht im III. Teile wegen Raummangel Aufnahme gefunden haben — hier nur noch bei den wichtigsten melodischen Momenten des Orchesters verweilt, da sie uns wie die im vorhergehenden mitgeteilten, als Gefühlswegweiser durch den ganzen vielgewundenen Bau des Dramas zu steten Mitwissern des tiefsten Geheimnisses der dichterischen Absicht werden lassen.

Hierher gehört zunächst der schon aus der „Walküre“ unserm Gedächtnisse bei Siegmunds Schwertgewinnung eingeprägte:

Nothungruf,

Siegfried:

No-thung! No-thung! Neid - li - ches Schwert!

welcher Siegfrieds Schwertlied durchzieht und zum Symbole seiner Heldenkraft, zum Symbole des „neidlichen“ Stahles wird, ferner

Siegfrieds Wanderlied,

Siegfried:

Aus dem Wald fort, in die Welt zieh'n,

nim-mer kehr' ich zu - rück —

flieg' ich von hier, flu - te da-von!

dessen zweiter Absatz späterhin zum Motive der Fahrtenlust des Helden Siegfried wird, (siehe III. Teil Siegfried-Motive) endlich des weiteren ein am Schlusse des II. Aktes auftretendes und in der Folge herrlich aufblühendes Motiv Siegfrieds, das

Motiv des Liebessehnsens,



welches ihn zum Walkürenfelsen treibt, ihm als „Sehnenden“ den Sinn der Naturstimme des Vögleinsanges verrät und den Helden Brünnhilde erwecken lässt.

Die Wunder des III. Aktes bedürften zur Schilderung eigener Werke und es wird die Zeit kommen, die wie bei Homer zweifeln wird, dass ein einziger Könnender ohne gleichen den „Ring“ geschmiedet! —

Im Vorspiele zu diesem Akte treibt die höchste Not zur energischen Entschliessung — schildert es doch Wotans letzten Ritt (— Siegfried entgegen —) zum Brünnhildensteine, — an dessen Fusse ihm nun auch das äussere Zeichen der Weltherrschaft, die er in der inneren Handlung längst verloren, zer schlagen werden soll. —

Siegfried hat den Ring gewonnen — wie wird derselbe heimgebracht? Wie ist das Ende? Wie zu hemmen ein rollendes Rad? Erda soll dem „Wanderer“ die Antwort geben. Weiss sie, wie das wird? Im Motive der Götternot (— er steht vor seinen letzten Prüfungen, — er hat vor Siegfried zu verzichten —) singt er sein gewaltiges

Wecklied

Wotan: Wa - che, Wa - la! —

Wa - la — er - wach! Aus langem

Schlaf weck' ich dich Schlum-mern - de auf!

Nichts weiss ihm die Geweckte mehr zu künden. Statt Kunde empfängt Wotan nur neuen Vorwurf. Da bricht in das bisherige Dunkel ihres Erdengesetzes die Verkündigung einer lichten, neuen Religion: — von einem Strahl innerer Erleuchtung durchglüht, will nun Wotan entsagen; er weicht dem „Ewig-Jungen“, das Erdas Wissen verweht, und weist Siegfried die Welterbschaft an. Jetzt ist er im Motive des Willenssieges (siehe III. Teil Wotan-Motive) wirklich Gott geworden. —

Er harret nun Siegfrieds, als Wächter, dessen Speeresspitze den Felsen der Tochter schützt. Vielleicht möchte er Siegfried auch zur erlösenden That der Heimgabe des Ringes, den dieser zu neuem Unheile in die Welt zu tragen sich anschickt, bestimmen — all' seine Berechnung aber scheitert vor dem, „was von selbst sich fügt.“ — Neue Busse wartet sein.

Im Augenblicke, da er, der nun vom wütenden Wünschen freie Gott, von dem freien Menschen, Siegfried, als Selbstloser, als freundlichster Freund, erkannt sein möchte — tönt ihm aus dem Munde des Enkels die Anklage seines eigenen Gewissens: — Siegmund vernichtet zu haben — siegend entgegen. Der unbesorgt Lose weckt ihm aufs neue den kaum überwundenen Neid —: da zerhaut Nothung, des Speeres Schaft — der erst in der Kraft des Freieigenen wahrhaft erworbene Gotteszauber richtet sich gegen den Urheber des Schwertgedankens, gegen den Gott selbst, Siegfried zieht zur Felszinne! — Der Gott kann den Freien nicht halten, der die Welt des Vertrages bricht. In Siegfrieds kühnster That, in der Erweckung Brünnhildes zu freiem Menschentume, beginnt die „Götterdämmerung“, der Niedergang der Götter ist vollendet, da in Brünnhilde und Siegfried der Mensch zur höchsten Blüte erwachsen ist.

In der Vereinigung der beiden Herrlichsten erleben wir die Liebesfeier zwischen Natur (Siegfried) und Ideal (Brünnhilde).

Die berauschte Schönheit dieser erhabenen
Feier leitet der Zwiesang zwischen Heldentum
und Liebe im

Motiv des Schicksalspreises

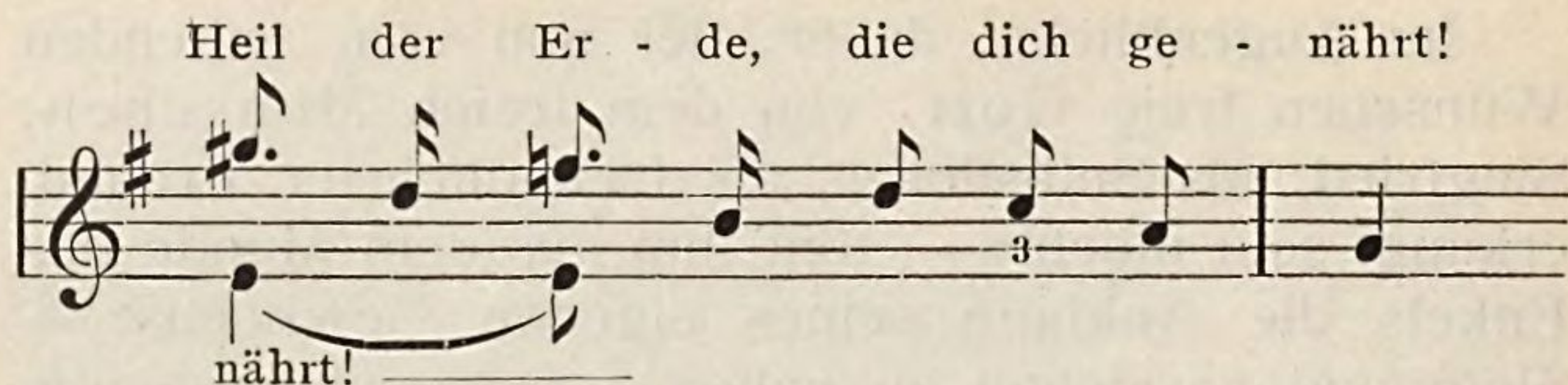
Brünnhilde: O Heil der Mut-



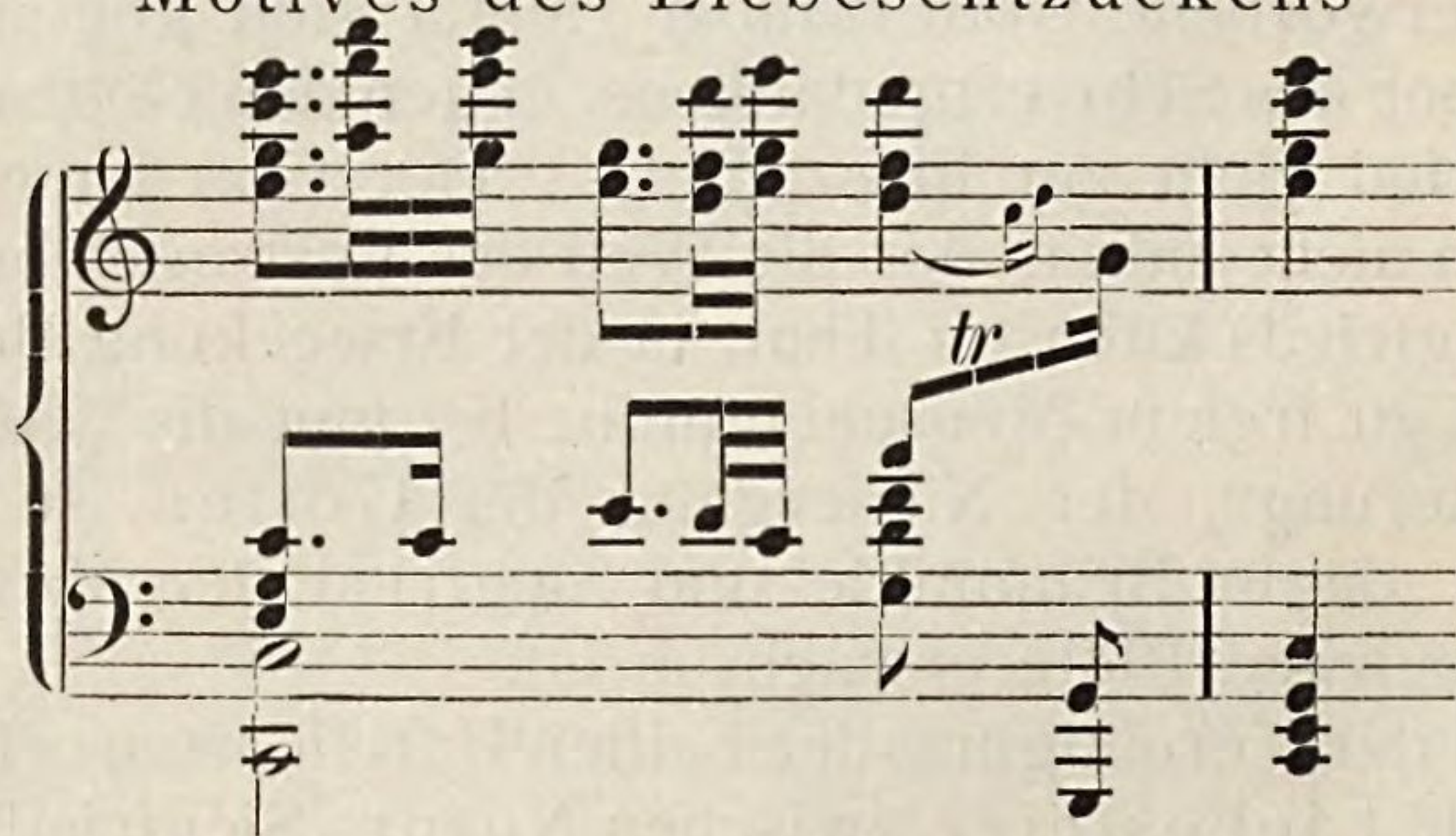
Siegfr. Heil der Mut-ter, die mich ge - bar!
ter die dich ge - bar!



Heil der Er-de, die mich ge-



ein, welcher wie die Erfüllung einer Weissagung an unser Ohr schlägt, um sich — gleich einer überirdischen Siegesymphonie, in das Jauchzen des



zu ergiessen.

Wunderbar ergreifend wirkt die Stelle, da Brünnhilde in den Tönen dieses Motives zu dem „wonnigen Kinde“ wie eine Mutter spricht.

Von den Worten Siegfrieds an: „Wie Wunder tönt“ — tritt ein psychologischer Wendepunkt der Situation ein. „Bis hieher“ — äusserte Wagner in den Proben des Jahres 1876 — „waren Siegfried und Brünnhilde im Zustand der Entrücktheit, wie im Reiche der Götterwelt, von jetzt an beginnt ihre Position von Mensch zu Mensch.“ —

Es ist ein wundervoll keuscher, tiefsinniger Zug des Dichters, dass Siegfried Brünnhildes Herz sich schwerer unterwirft, als den Riesenwurm und die Feuerlohe — ein Zug, der den Verkündern der Wagnerschen „Brunstpoesie“ doch ein wenig zu denken geben sollte, wie denn Wagner selbst während der vorgenannten Nibelungenproben zu diesen Szenen bemerkte: „Hier ist alles symbolisch.“ — — —

Lange noch sieht Brünnhilde in Siegfried ein Ideal vor sich und singt in die Welt hinaus ihren (— später ihre Einsamkeit durchleuchtenden)

Gruss an Siegfried

O, Sieg - fried, Herr - li - cher!

poco f dim. p

sf

Hort der Welt!

sf

wir sehen vor unserer Seele den Kampf zwischen jungfräulichem Stolze und Liebeserglügen, bis auch ihr keuschestes Licht — vom Entbrennen Siegfrieds ergriffen, in höchster Leidenschaft aufflammt, ihr himmlisches Wissen im Jauchzen der Liebe verjagt ist, und, da sich die Menschgewordene in überschäumendem Jugendmute in Siegfrieds Arme stürzt, im

Motive des Liebesentschlusses

f

ein Lebensjubiläum ausbricht, der Tod, Gott und Welt im Lachen der Liebe besiegt. —

4. Götterdämmerung.

„Was jene auch wirken,
dem ewig Jungen weicht
in Wonne der Gott.“

Aus idealen übermenschlichen Regionen steigen wir in diesem Werke mit Siegfried und Brünnhilde, deren Grösse noch das „Vorspiel“ ganz empfinden lässt, herab in das nüchterne Gebiet des irdischen Alltages, in dem irdischer Stolz, irdische Anmut, irdische Ränke ihr buntes Spiel treiben. Wir sehen nicht mehr die Götter selbst, sondern nur mehr ihre Altäre, denen die Menschen opfern. Dementsprechend betreten wir auch eine neue Luft musikalischer Motive. Dieselben stehn mit ihrer farbensatten Weltlichkeit, ihrer strotzenden Vollmenschlichkeit im beklemmenden Zeichen des Truges, im Zeichen einer zwielichtbanger Dämonicität.

Wir tauchen ein in den Atem des Realen, um in der Gewinnung des Idealen seine Nichtigkeit zu erkennen, um den Weg beschreiten zu lernen, den der im Liebesfluche gezeichnete Materialismus zum Spiritualismus des Opfers zu gehen hat, damit die im Menschen ruhenden Möglichkeiten im Besinnen höherer Sphären zu der von der Naturordnung gewollten Blüte sich erschliessen, damit im gerechten Reiche des Herzens das egoistische Herrschtum der Wahnwelt des eitlen Vertrages seine Erlösung finde.

Im Beweise dieses idealen Seins, den zu erbringen der „Ring“ erdacht ist, bedeutet die „Götterdämmerung“ das erstaunliche Schlussglied, welches die naiv-germanische Innenschau des Genius im Glühen festester Überzeugung freilich recht unzeitgemäss geschmiedet.

Aus den Grenzen des Zeitlichen heraus hat diese Schau ein Ewiges gewonnen.

„Götterdämmerung“ heisst dies Werk, um anzuzeigen, dass in seinem Kernpunkte nicht der

Aussen-Held ungebundenen Zwanges steht, sondern der Innen-Held, der — ein Gott — seiner Heldenart das seelische Licht der Niederringung jeden materiellen Willens hinzugewinnt und seine Freiheit in der Läuterung ersieht.

Diejenigen, welche Wotan nicht als Helden erachten, weil er uns im „Ringe“ zu einer Zeit entgegentritt, zu welcher seine Siegfrieds-Thaten bereits hinter ihm liegen, da in des Wechsels Lust zu seiner Siegfrieds-Kraft der Faustsche Geistesdurst und sinnliche Dünkel getreten ist, und wir ihn im Drama nicht mehr in froher Unbefangenheit, sondern nur unter der Herrschaft dieser letzteren Gewalten sehen — sind gebeten, die Worte des Dichters, in welchen diese Gestalt geprägt wurde, am Grunde der sie verständlichenden Musik nachzufühlen, um zu erkennen, dass die am Grunde dieses letzten Tages der Trilogie „ruhende“ Hauptperson der „Gott“ ist, dass das Menschen-Drama hier nur eine Episode des Götter-Dramas bedeutet, in welchem das ungehemmte Naturgefühl zur Höhe der erlösenden Entsagung entwickelt wird.

Diese Menschen-Episode der „Götterdämmerung“ ist die Tragödie des Genies, das verschenkt, warum die ganze Welt buhlt, das unwillkürlich und unbewusst sich in die Gesetze der Gewöhnlichkeit verstrickt, seinem innersten Müssen nur Strafe erjagt und innerhalb der Schranken, welche die Vielheit aufgerichtet hat, um ihrer Mittelmässigkeit Luft zum Atmen zu gönnen, in Schuld fällt, bis sein Licht von der Dunkelheit des Niederen verdüstert und endlich ausgelöscht wird. —

Die Mittlerin zwischen der Siegfried- und Wotan-Tragödie aber ist — das Weib: — Brünnhilde, die Heldin des letzten Tages der Trilogie, Brünnhilde, die in der Kraft des Herzens schaffende, durch Leid gereifte Welterlöserin, welche der Welt das Bewusstsein des sittlichen Heiles gewinnt.

Da die „Götterdämmerung“ den wundersam erdentrückenden Ausklang aller Grundmotive des „Ringes“ bringt, die endlich auch dem Schwerhörigsten verständlich werden müssen, wurde die gern geglaubte Fabel in die Welt gesetzt, in diesem Werke „dämmere“ auch Wagners Erfindung. Wie lachte sich das Beckmessertum ob solch gelungenen Trics ins Fäustchen! — „Hei, Mime, wie glückte dir das!“ — Da erlaubte sich „Parsifal“, den Sängern des alten Staren-Liedes das Fürchten zu lehren: und plötzlich durfte nun die „schöne Musik“ des älteren Werkes ob ihres „dramatischen Joches“ bedauert werden.

In Wahrheit ist es ein Phänomen, wie Wagners Genius nach dem Siegesjubiläum des II. Tages der Trilogie nunmehr über eine ganz neue musikalische Charakteristik verfügen konnte und nun Saiten angeschlagen hat, die vor ihm in der Musik überhaupt noch nicht erklingen waren.

Nach dem ungeheuren Schlusse des „Siegfried“, dem Höhepunkte der ganzen bisherigen Dramenentwicklung, tauchte der Meister mit dem Seherblicke des allvermögenden Künstlers in die metaphysische Welt der Nornen, die der Siegfried-Helle entgegenlugen und ihr Wissen von der alles gewöhnliche Naturmass überragenden That zersponnen sehen.

Nie noch hat die Musik so vom Urgrunde des Weltenseins hergetönt, wie in den aus geheimnisvoller Geisterwelt hereinragenden Klängen der übersinnlich - berückenden Scene der Nornen, diesem grossen Epiloge zu dem Drama „Wotan“. Mit ahnungsvollen Schauern leitet sie, indem sie den Nornen, den Repräsentanten der alten Norm, Siegfried und Brünnhilde, die Verkünder der neuen Norm gegenüberstellt, die nun erst sich zuspitzende eigentliche Tragödie des Vergehens, des Verhängnisses — ein.

Die Walterinnen des „Schicksals“ singen im „Vorspiele“ von Wotans ältester That und Schuld, da er den Ast der Weltesche (— ein Symbol der Natur-Harmonie des Urzustandes, den der Kühne störte —) gebrochen, um ihm des Speeres Schaft zu entschneiden, dessen wohl beratne Vertrags-Runen ihm die Weltherrschaft gewannen. Sie denken der Wunde, die dadurch dem Baum geschlagen, dessen in langer Zeiten Lauf unbelaubte Dürre den Weisheitsquell versiegen liess.

Wir erleben die Geburt der

Göttermacht,



(ein Motiv, welches schon im zweiten Akte Siegfried bei der Wissenswette zwischen Wotan und Mime in Kraft tritt) die ein kühner Held zerhauen.

Wir vernehmen, dass Wotan das welke Geäst und der Weltesche Stamm durch Walhalls Helden nun fällen liess, so dass die traurigen Schwestern ihr Seil — statt an der Weltesche — auf spitzem Felsen — nun schlingen und binden, wir vernehmen der Nornen letztes Wissen, dass im Brande der Walhall

umgebenden Trümmer der Weltesche, welcher Walhall verzehren soll, der Götter Ende nun dämmere.

Nicht hell erachten die Schwestern der Nacht mehr das heilig Alte, seit Wotan das Bündnis mit Loge eingegangen, der es geschlossen, nur um den Gott zu zernagen.

Wenn Wotan einst die stechenden Splitter des zertrümmerten Speeres dem brünstig nur Verzehren Atmenden tief in die Brust eintaucht, zuckt der Brand der Götterwelt erlösend auf. Wann und weshalb vermag das Wissen der Nornen nicht zu künden. Ein wüstes Gesicht des leuchtend Neuen, über ihr Wissen Hinausragenden, ihnen Unfassbaren wirrt ihnen den Sinn — ihr Wissensseil reißt am Felsen der Brünnhilde, am Felsen der Liebe! Der Welt künden „Weise“ nichts mehr (— sie tauchen ein in den nun ewigen Schlaf ihrer Mutter Erda —) nur Herzen herrschen am Tage des Bündnisses Siegfried-Brünnhilde.

Welch ein Sonnenaufgang erglöhnt nun in der Wunderkunst des Meisters von Bayreuth, welches innerste Glück giessen uns nun seine Töne in die Seele!! — —

Siegfried, der zum vollen Heldentum durch die Liebe und durch das seelische Vermögen des Weibes Geweihte, zieht mit der Fahrtenlust des Mannes (siehe III. Teil Siegfriedmotive) fort zu neuen Thaten — zum engen Tann wird ihm die Welt. Dem hohen Liede der Seelengemeinschaft der Scheidenden entströmt das überselig hingebungsvolle

Motiv des Liebesglückes:

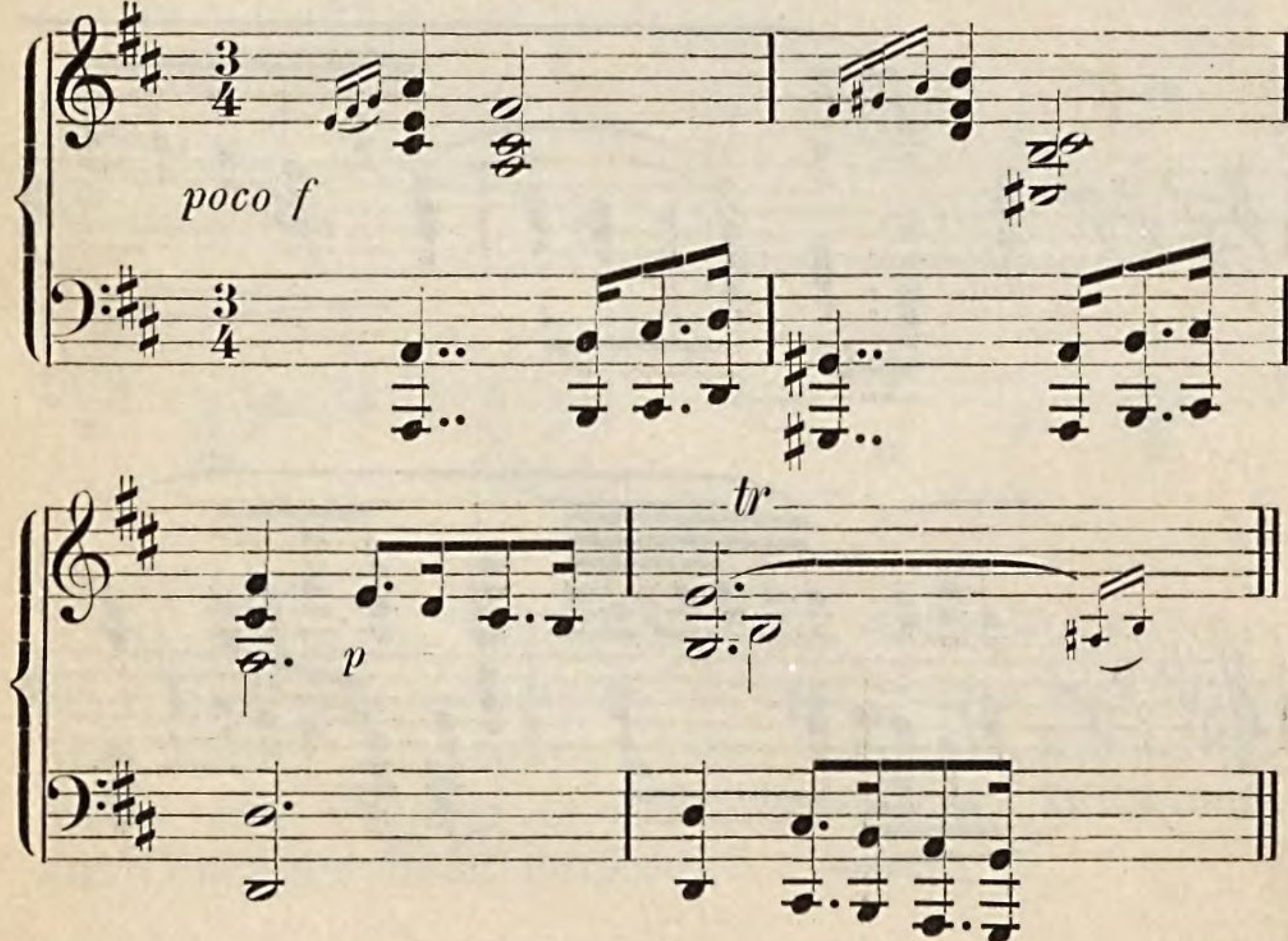


Mit dem orchestralen Prachtbilde deutschen Stromesrauschens, mit der Schilderung von Siegfrieds „Rheinfahrt“, die ihn zum Gibichungenhofe führt, endet das „Vorspiel“ der „Götterdämmerung“.

Das sesshafte Gehaben in der für materielle Dauer sich assekurierenden Konvention und eine gewisse energische Hohlheit der Übersitte und Phrase tritt jetzt mit ritterlichem Gepräge behäbiger Vornehmheit in seine Rechte und ist in der Musik mit einer verblüffenden Treue und einer von dem Bisherigen — wie gesagt — meisterhaft gesonderten Eigentümlichkeit geschildert.

Der ganze Gibichungenhof birgt ausser Hagen keine Charaktere, daher wir an ihm keinen ausgeprägt persönlichen Motiven begegnen. Alle beherrscht geharnischt der finstere, wild bewusste Hagenansatz (siehe III. Teil, Hagen), der die Kreaturen der Selbstgefälligkeit leitet. Dieser Atmosphäre entkeimen die folgenden den nächsten Szenen der Siegfrieds-Tragödie mannigfach eignenden Themen:

a) *Gemächliches Zeitmass.*



b)

con 8va

c)

p

Der Zauber mädchenhaft knospender Anmut im
Wesen Gutrunes ist in den Motiven:

a)

dol.

b)

p dolce

tr

6

c)

espressivo

dim.

gezeichnet.

Das sind die Bezauberungen, denen Siegfried erliegt, die Liebesschlingen, die ihm Hagen legt, da er im Flimmer des Zaubertruges (siehe 1. „Rheingold“, Motiv des Vergessenheitstrankes) den „Willkomm“ aus Gutrunes Hand empfängt.

Irrig ist es, Siegfried durch den Vergessenheitstrunk als unfrei zu wännen. Der Vergessenheitstrunk ist vielmehr nur das äussere Symbol für die den Helden nun besiegende Nibelungenintrigue, welcher der unberatene Naive rettungslos verfällt, da ihn des Wechsels Lust mächtig umgarnt. Hierdurch, dass er diesem Triebe folgt, ist und wird er schuldig, und der Vergessenheitstrunk will besagen, dass diese Schuld nicht eine Frucht innerer Untreue ist, sondern bloss eine Folge äusseren Truges, wahnvoller Verblendung. Siegfried muss so ganz vergessen, um seine ganze, jedem neuen Anreize offene Naivetät zu illustrieren.

Des „Wechsels Lust“ hat Wotan verführt, der Augen eines (— das Auge der frohen Unbefangenheit, das Auge der Naivetät —) im Trunke des Weisheitsquelles zu verlieren — jetzt führt dieselbe auch den Enkel, der die Unbesonnenheit seiner Väter teilt, zum Ende, da er herangereift dem Neide verfällt.

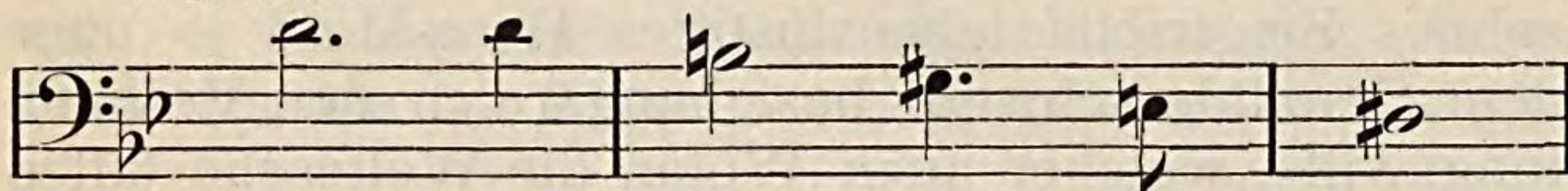
Im blühenden Melodienstrausse, dessen Duft Siegfried fortan zu neuen Wonnen berauscht, ragt noch ein reizvoll gemütliches Thema besonders hervor, das

Motiv deutscher Gastlichkeit:



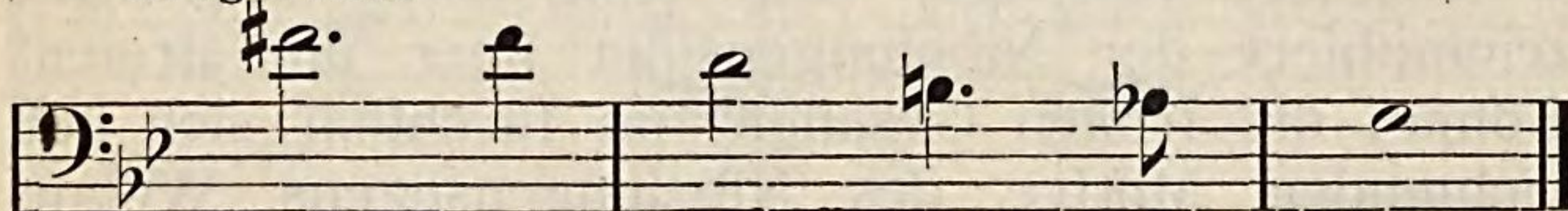
Gunther trinkt mit Siegfried Blutbrüderschaft im
Motiv des Sühnerechtes:

Gunther:



Bricht ein Bru - der den Bund,

Siegfried:



trügt den Treu - en den Freund.

welches sich später Hagen zuspricht, als er Siegfried ermeuchelt.

In dem Augenblicke, da sich in Siegfried und Gunther echtes und unechtes Heldentum die Hände reichen, tönt aus dem Orchester im Anklange an das Entsagungs-Motiv und endigend im Motive der Gastlichkeit, ein Wehruf über den Trug, dem das Edle so leichtlich verfallen, das Motiv der
Heldenklage



Sinnvoll zersetzt in der folgenden grandiosen Scene von Hagens Wacht der Mordansatz des Nibelungensohnes Siegfrieds lebenslustiges Horn-Motiv — über dem Gemälde schwebt beziehungsreich der Vernichtungswille, welcher auch Wotan die Weltesche fällen lässt (siehe im nächsten Notenbeispiele die mit — bezeichnete Tonfolge). Das Ring-Motiv erbeutend, triumphiert der Nibelungensohn über die „freien“ Söhne, die frohen Gesellen, im furchtbar sich aufrichtenden Motive des Nibelungensegens Wotans (siehe III. Teil Wotan). Ein wundervolles Zwischenpiel leitet zurück zur verlassenen Brünnhilde. Im Taumel ihres Liebesstolzes fällt auch diese Heldin in Schuld. Hat sie im Liebesrausche der Not des Gottes vergessen, die ihr die Heimgabe des Ringes geboten hätte, so verweigert sie, nunmehr in der ergreifenden Waltrautenscene an ihre Pflicht erinnert, der bittenden Schwester den Ring in der Eigensucht ihrer Liebe, um sogleich die Strafe ihrer Schuld zu erleben in der Scene des Kampfes mit Siegfried, diesem furchtbaren Gegenbilde des einstigen Liebes-Kampfes am Brünnhildensteine.

Die „traute“ Waltrautenscene — in der das Bild von Brünnhildes Verblendung wahrhaft erschütternd entrollt ist — lässt in ihren Gemütsergüssen einen tiefen Blick in die Seele des Meisters thun. Die mutige Schwester, die auch aus Liebe das Gebot Wotans bricht, um die Schwester zu besuchen, wähnt — Wotans tiefes Besinnen nicht ergründen könnend — durch Rückgabe des Ringes die Götterherrschaft gerettet und befestigt zu sehen: — sie erinnert die liebesverlorene Schwester in kindlicher Treue an ihre Pflicht. Zuerst hofft diese, dass Waltraute die Botschaft brächte, Wotans Sinn sei gegen sie erweicht. Da kündet ihr Waltraute den bangen Wunsch: o, dürfte sie Wotan noch fürchten.

Als der Gott von Brünnhilde sich schied, schickte er die Walküren nie mehr zu Kampf und schied sich

von Walhalls Helden durch einsamen Weltenritt ohne Rast und Ruh. Mit des Speeres Splittern heimkehrend, wies er im stummen Winke die Helden zum Forst, die Weltesche zu fällen:

The musical score consists of two systems of staves. The first system is in 3/2 time, key of B-flat major, with a piano (pp) dynamic. It features a bass staff with a triplet of eighth notes and a treble staff with a triplet of eighth notes. The second system is in 3/4 time, key of B-flat major, with a piano (p) dynamic and a marcato marking. It features a treble staff with a marcato marking and a bass staff with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

(ein Thema, welches in Brünnhildes Schlusscene mächtig verwendet wird), ihrer Scheite Hauf ragt rings um der Seligen Saal, dessen Hochsitz Wotan, die Götter um sich, die Walküren seine Knie umwindend, die Helden in Ring' und Reih' gerüstet, einnimmt, um — Holdas Äpfel nicht mehr berührend — das Ende zu erharren: die Heimgabe des Ringes an den Rhein, die ihm zu melden er seine beiden Raben aussendet.

Brünnhilde, die als liebendes Menschenweib der Götter heiligem Himmelsnebel enttaucht ist — vermag die Schwester nicht zu fassen: das Leuchten der Liebe zu Siegfried verscheucht ihr das Mitleid mit dem

Vater! — Werter als aller Götter ewig währende Seligkeit ist ihr der Ring, Siegfrieds Liebespfand. Sie vermag nur das Eine noch zu verstehen, mit dem sie Waltrauten nun entlässt: dass sie die Liebe nie liesse, dass ihr die Götter nie die Liebe nehmen könnten! —

Die Scene des Kampfes mit Brünnhilde, in der nach ästhetischer Seite Wagners stylistische Feinsinnigkeit besonders zu bewundern bleibt, ist nächst der Wotans-Erzählung der „Walküre“ die erschütterndste des ganzen Dramas. Sie erschauert im „Motive des Vergessenheitstrankes“. (Siehe „Rheingold.“)

Über die „schamlose Rohheit“ dieser allerdings furchtbaren Scene der Verblendungsschuld Siegfrieds hat die Nibelungen-Feinheit gar viel gefaselt, da die Verblendete Siegfrieds Verblendung nicht verstehen konnte.

Nachdem aber die Blendung im Siegfriedswesen liegt, das (überall im Augenblick verstrickt) thatenlustig unbesonnen, vor jedem neuen Eindruck die Erinnerung des Vergangenen verliert — liegt die gerügte Rohheit einzig darin, dass Siegfried sich durch Gutrunes Bezauberung dazu gewinnen lässt, eine vermeintlich heilige Freundschaft zu erfüllen und als Natürlichem, Nichtkonventionellem die Schamlosigkeit nicht fühlt, die für unser Empfinden darin liegt, eine Frau zu bezwingen und überdies für einen andern zu erringen.

Die Schuld Siegfrieds besteht also im Grunde in seiner leicht entzündlichen Thatenlust, seinem freundschaftlichen Übereifer. Nachdem ihn dieser zum Walkürenfelsen getrieben, beschränkt sich seine „Schamlosigkeit“ nur mehr darauf, einem Weibe, das er nicht kennt und das ihn bedroht, die Waffe seiner Drohung zu entreissen — und sich durch Nothung von Gunthers Braut zu trennen. — Der Nothung Ruf beherrscht das Ende des Aktes.

Die Musik sagt uns im Aufschrei ihres Liebes-Motives, dass Brünnhilde auch in tiefster Schmach sich sicher weiss im Gedenken Siegfrieds. —

Den grässlichen Herzensschmerz, welchen diese letzte Scene des I. Aktes hervorruft dämmt nur das Trug-Motiv des Tarnhelmzaubers, das uns als Schlussgedanke des Orchesters daran erinnert, dass die erlebten Schrecken dem Neide der Nibelungenlist ent schlagen sind. —

Ein düster banges Nachtbild eröffnet den II. Akt mit der Scene zwischen Hagen und seinem Vater, dem Alben, der im Traume zu ihm spricht.

Welch Ungeheures hat hier die Mystik des Künstlers erschaut! Nie ist solches noch in der Musik ausgedrückt worden. Dieses Orchester - Vorspiel des II. Aktes ist ein Unikum in der Dämonicität des Ausdrucks sowohl, wie in der Schaurigkeit seiner Rhythmik, die es im schwankenden Geheimnis des Traumes erzittern lässt.

Der Mord - Ansatz Hagens und Alberichs Vernichtungs - Synkope markieren seinen Schreckensschritt:



cresc. *mf* *p*

Zu den Worten Alberichs: „Ich und du, wir erben die Welt“ — tritt ein neues

Motiv der Mordgier

sf *p* *tr*

auf, welches in der Folge eines der treibenden Motive des Dramas wird.

Wie müssen wir das Herz der Wagnerschen Kunst lieben, die es vermocht hat, sogar dem Liebesfeinde unser Mitleid zu gewinnen, wenn wir Alberich in dieser Scene wie vom eigenen Fluche zermalmt, zerbrochen sehen, wenn er, der Selbstige, vor unsern Blicken verschwindet, als er zum erstenmal sein Heil, seine Hoffnung, in einem anderen, — in seinem „trauten Helden“ Hagen sucht! — —

Nach der Unheimlichkeit der ersten Scene wirkt die Munterkeit des froh zurückkehrenden Helden erschütternd gegensätzlich. Der aus dem Anmutszauber Guttrune gewonnene

Hochzeitsruf



durchzieht die Scene; Hagens „Lustigkeit“ läßt auf einem Stierhorne die Mannen Gunthers, Götter und Welt mit trotzigem Humor ironisierend.

Zum erstenmale seit der Scene der Walküren schlägt im genial individualisierten Chor der Mannen und ihrem die einzelne Sonderart einigenden Willkommgruss wieder voller Zusammenklang der menschlichen Stimmen an unser Ohr. Dort weidete es sich am Zauber der Frauenstimme, hier stählt es sich in der Kraft des Männersanges.

Als Brünnhilde, die während des ganzen Ceremoniells ihre nun so reale Umgebung keines Blickes würdigt, erst mit den Worten Gunthers: „Gutrun' und Siegfried“ Siegfried erblickt, entringt sich dem Orchester das herzzerschneidende Motiv:



das in den folgenden Vorgängen zu entsetzlichem Rachewahn sich entfesselt, um endlich mit Hagens Ansatz und dem Fron-Motive den wahnbethörten Rachebund zu schliessen:



Wild wie ihre Liebe war, ist nun Brünnhildes Rachebedürfnis. Auch sie umschlingt, da sie Siegfrieds Tod beschliesst, der Nibelungentrug. — Ihre unbesiegleiche Treue aber verrät sie noch rührend, als sie sich in ihrer Herzensqual Hagen gegenüber am Thatenruhme ihres Helden aufzurichten sucht. — Alles Blut der Welt indes kann ihr den Rachewahn nicht tilgen — ihre Eifersucht will den toten Siegfried besitzen, da Gutrune ihr den lebenden entrissen: — im Fron-Motive (!) tönt das Wort: „So soll es sein — Siegfried falle“.

Es ist ein tieflebenswahrer Zug des Wahrtraumdeuters Wagner, dass Brünnhilde im grausigen Todesdreigesange, dessen Schatten den Aktschluss umnächtigen und der Hochzeitsfeier einen so tragischen Hintergrund geben, tiefsten Schmerzes voll den Gott anruft, den sie in höchstem Glücke vergessen!

Im furchtbaren Kontraste zwischen der Rachelust der drei Todesbemühten und der taumelnden Lebensgier des gehassten Einzigen blutet unser Herz.

Der Zauber deutscher Waldgründe umfängt uns wieder im III. Akte und kühlt mit seiner Frische die sengende Glut, die in unserer Erregung bisher aufgestiegen war.

Wie damals, als zum erstenmale der Vorhang sich öffnete, um uns zu Beginn des Dramas in einem Naturbilde reinsten Schönheit das Erstehen der verschiedenen Individuationen desselben erleben zu lassen, so erquickt auch jetzt, da sich der Vorhang zum letztenmale zurückzieht — nochmals aller Naturreiz unsere Sinne. Jetzt aber im Hauche durchgeistigten Glanzes (siehe III. Teil Rheintöchter-Motive). — Siegfried fällt in dieser Scene in die Schuld des Trotzes aus Kraftbewusstsein; solchem leiht auch das Herannahen des Jagdtrosses unbesorgt heiteren Ausdruck.

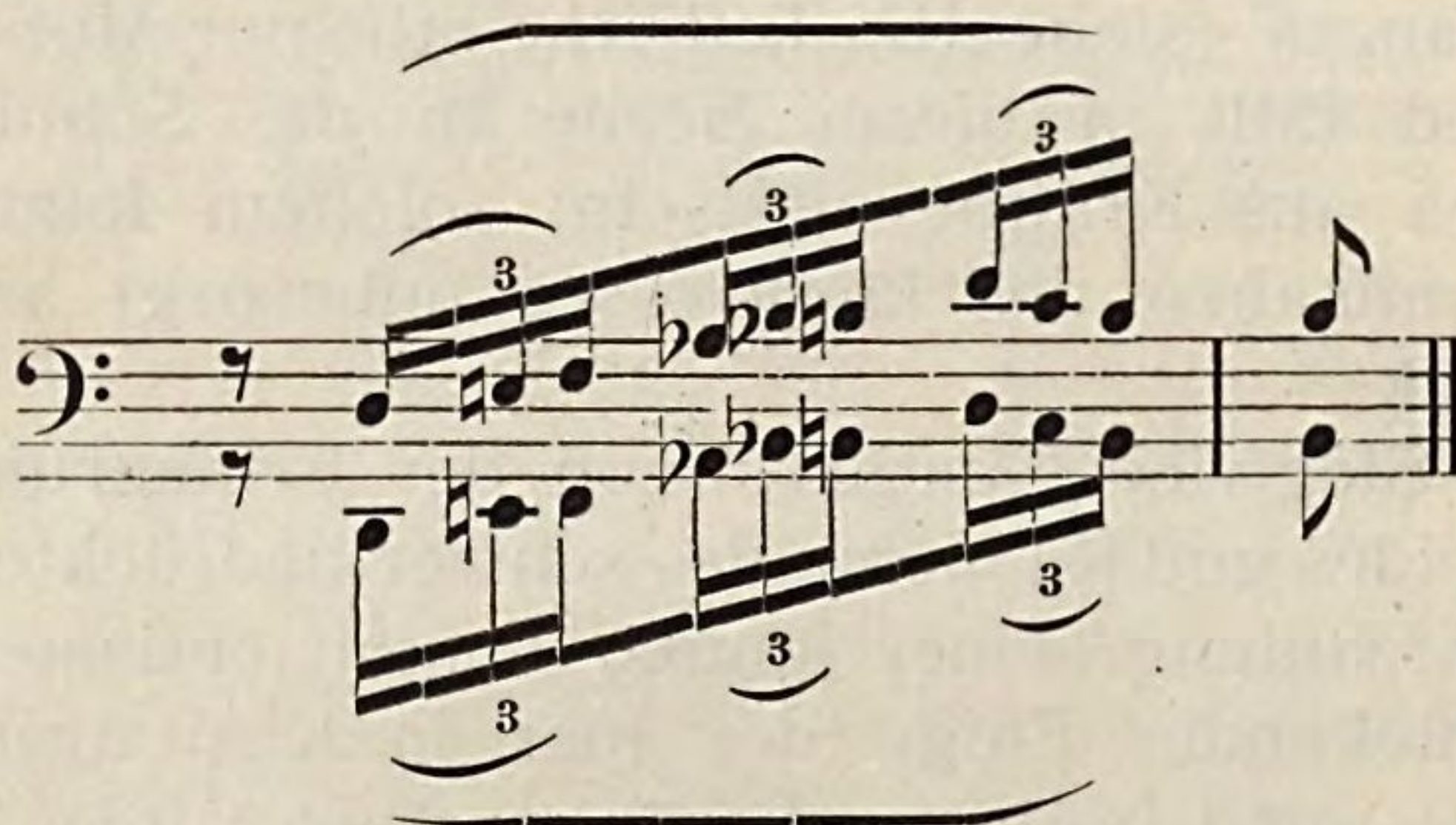
Als Siegfried Gunthers von der Erinnerung des Brudereides und Rachebundes schwer bedrückte Seele durch Erzählung seiner jungen Thaten entlasten will (in entzückender Folge der hier in Kraft tretenden Motive —) und in dieser Erzählung bei Mimes Tücke anlangt, die dem Zwerge Tod gewirkt — lacht Hagen im Motive der vergeblichen Nibelungenarbeit laut auf (im Nibelungentypus, siehe III. Teil) wie seinerzeit Alberich beim Tode Mimes sein Lachen im selben Schmiederhythmus aufgeschlagen hat. Nun mischt der Nibelungensohn dem Ahnungslosen seinen „Erinnerungs“trank, der hier — gleich dem Vergessenheitstranke — ein Symbol für Siegfrieds in logischem Bedenken zurückkehrende Erinnerung ist.

Wie nur für sich gesprochen, im intimen Zwiegespräche mit seinem wahrsten Ich, schwelgt im Gedenken Brünnhildes — Siegfried jetzt in den holden Erinnerungen seiner Herzenswonnen —, da saust unter dem Gekrächze der auffliegenden Wotans-Raben im Frohn-Motive und im Fluche Alberichs Hagens Speer ins treue, aber verblendete Mannesherz, — — noch einmal bäumt sich in seinem Helden-Motive die Jugend-

kraft gegen den rücklings fallenden Feind: — Siegfried sinkt:



Der Seufzer, der jedem Grossen, wenn es aus dem Gleichnisse des Lebens tritt, nachweht:



entringt sich der schmerzerschreckten Brust der Zeugen dieses Mordes, — die Schicksalsfrage (siehe 2, Walküre) tönt ins All!

Die ihrer Hülle entsteigende Seele überfliegt die Erdenstranken von Zeit und Raum, um zum gleichgestimmten Herzen zu fliehen: — Brünnhilde weckt nun Siegfried zu neuem Lichte. — —

Wälsungen-Schicksal hat auch den Sohn Siegmunds und Sieglindes erjagt: die Lebensmotive der Eltern (siehe III. Teil, Wälsungen) geleiten seine Leiche, — Nothung, die Gotteskraft, gewinnt nun nach der Welt die Ewigkeit: — die Fahrten-Lust des Mannes-Helden führt Siegfried nun von der Erde weg zum Grunde des Daseins. — —

In der Trauermusik zu Siegfrieds Tode sind so alle Themen monumentalisiert, die im Erdenwallen des Helden wesentliche Bedeutung gewonnen hatten.

Sehr getragen.

pp *pp*

Brünnhilde:

rall.

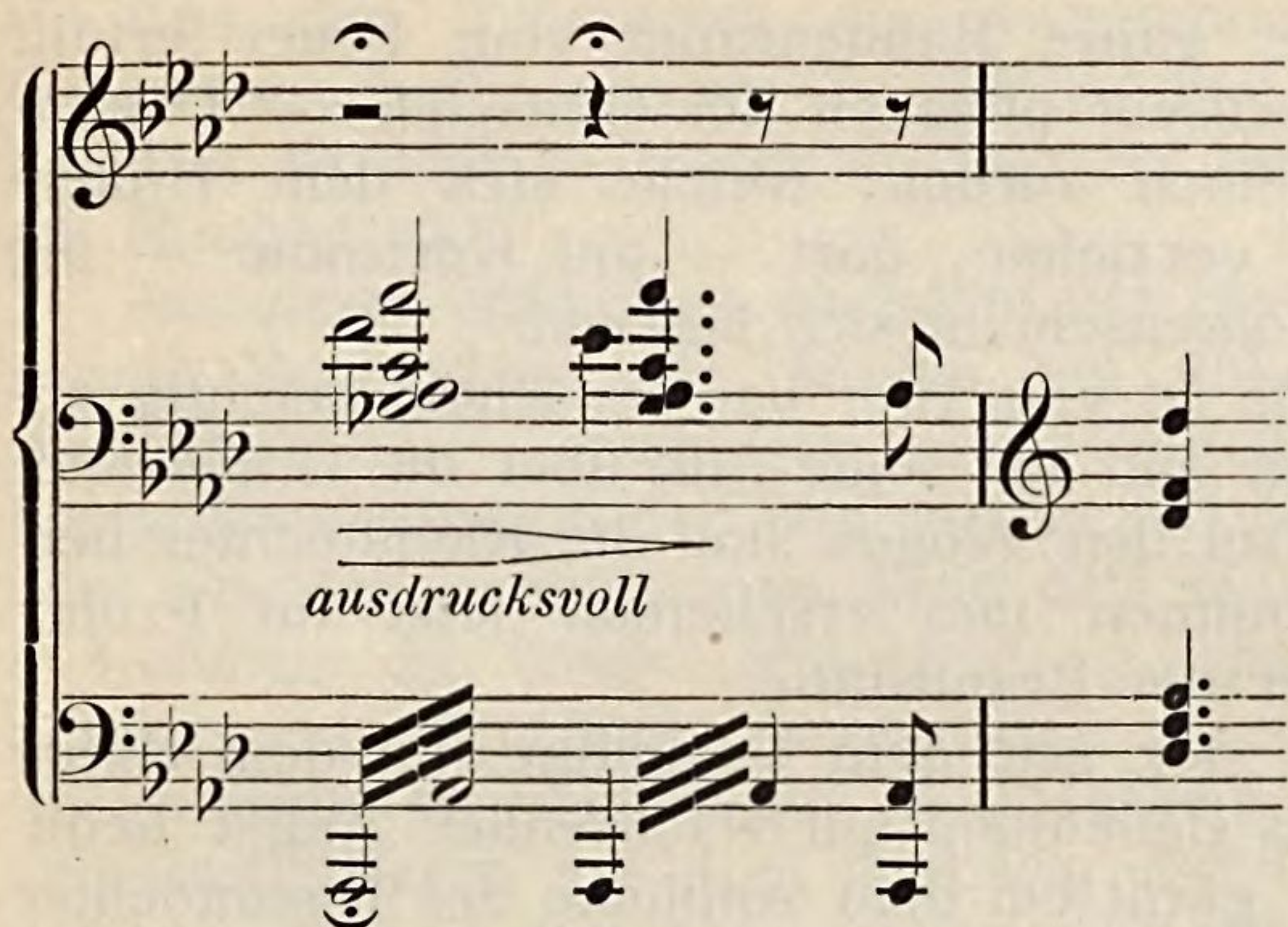
Ru - he, ru - - - he,

più p pp rallent. pp

du Gott! -

sehr langsam

più p



Hat uns die Trauermusik für Siegfried im innersten Mark erschüttert, so quillt hier im Ergriffensein unseres Seelenbestandes die Thräne. —

Bevor Brünnhilde den Mannen winkt, Siegfrieds Leiche auf den Scheithaufen zu tragen, zieht sie von Siegfrieds Finger den Ring und steckt sich denselben sinnend an die Hand.

Mit dem Vertragsmotive entreisst sie einem Manne den mächtigen Feuerbrand. Die Raben lässt sie den ihren Fels noch umlodernden Loge im Motive der Götterdämmerung nach Walhall senden.

Unter mächtigem Erklängen des Fronmotive schleudert sie den Brand in den sich hell entzündenden Holzstoss. Zwei Raben fliegen vom Ufer auf, dem Hintergrunde zu, Brünnhilde fasst Grane, ihr Ross, entzäumt es und schwingt sich im Erlösungsmotive (siehe Walküre), auf das Ross, in der siegreichen Umkehr des Vertragsmotive (das jetzt im Walkürenjauchzer endigt), mit einem Satze in den brennenden Scheithaufen sprengend.

Im Fortissimo der Logemotive prasselt der Flammenschwall hoch auf, so dass das Feuer den ganzen Raum vor der Halle erfüllt und diese selbst ergreift, Männer und Frauen nach dem äussersten Vordergrund drängend.

Als der ganze Bühnenraum vom Feuer erfüllt scheint, verlischt plötzlich der Glutschein — Dampfwolken bleiben zurück, welche sich dem Hintergrunde zu verziehen, dort — am Horizonte — als finstere Wolkenschicht sich lagernd.

Zugleich ist vom Ufer her der Rhein mächtig angeschwollen und hat seine Flut über die Brandstätte gewälzt. Auf den Wogen sind die Rheintöchter herbeigeschwommen und erscheinen jetzt im Frohn-motive über der Brandstätte.

Hagen, der seit dem Vorgange mit dem Ringe Brünnhildes Benehmen mit wachsender Angst beobachtet hat, gerät bei dem Anblicke der Rheintöchter in höchsten Schreck. Er wirft hastig Speer, Schild und Helm von sich und stürzt sich mit den bedeutungsvollen Schlussworten der Dichtung:

„Zurück vom Ring!“ (!!)

wie wahnsinnig in die Flut.

Woglinde und Wellgunde umschlingen mit ihren Armen seinen Nacken und ziehen ihn — so zurückschwimmend — mit sich in die Tiefe.

Flosshilde, den andern voran, dem Hintergrunde zuschwimmend, hält im Motive des Schwimmreigens der ersten Scene des „Rheingold“ (siehe III. Teil, Rheintöchter) den zurückgewonnenen Ring jubelnd in die Höhe.

Durch die Wolkenschicht, welche sich am Horizonte gelagert hat, bricht — während Tuben, Trompeten und Posaunen hehr das Walhallthema anstimmen — ein rötlicher Glutschein mit wachsender Helligkeit.

Von dieser Helligkeit beleuchtet, sieht man die drei Rheintöchter, deren erstes Reigenmotiv in Klarinetten und Hoboen auf Bratschen- und Harfenwogen jetzt vom Erlösungsmotive der Geiger und Flöten verklärt wird, auf den ruhigeren Wellen des allmählich wieder in sein Bett zurückgetretenen Rheines, lustig mit dem Ringe spielend, im Reigen schwimmen.

Aus den Trümmern der zusammengestürzten Gibichungenhalle schauen die Männer und Frauen in höchster Ergriffenheit dem wachsenden Feuerscheine am Himmel zu.

Als dieser endlich — nachdem sich die zuletzt genannte Verbindung der Motive auf höherer Stufe wiederholt hat — unter rascheren Folgen des Dreiklangs-Niederstieges des Walhall-Themas in lichtester Glut leuchtet, erblickt man darin den Saal Walhalls, in welchem die Götter und Helden, ganz nach der Schilderung Waltrautes, versammelt sitzen, wozu in feierlichsten Rhythmen das Walhallthema in Holz- und Blechbläsern auf dem jetzt von den Bässen gebrachten Motive der Göttermacht erschallt.

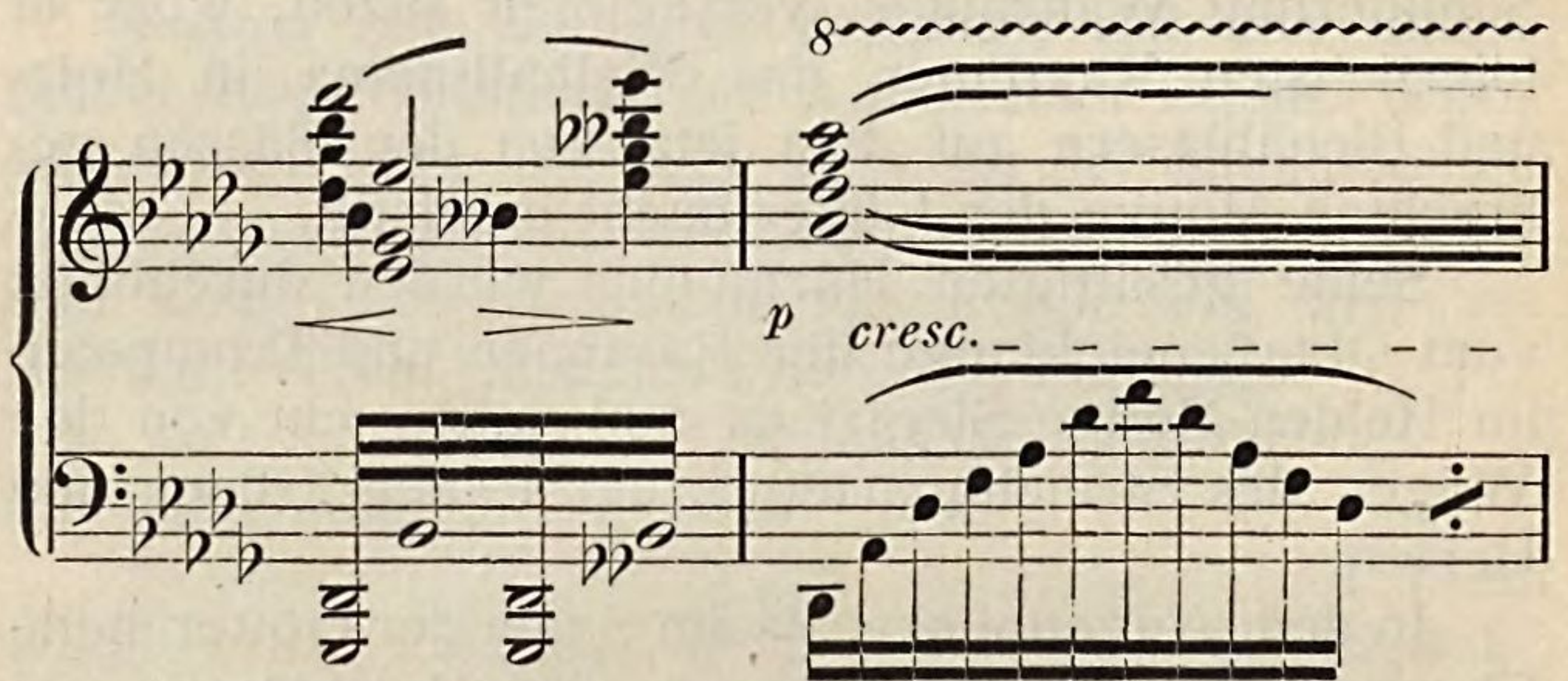
Seine gesättigten Harmonien werden durchblitzt vom Oktaveneinklange der Posaunen und Trompeten im Helden-Motive Siegfrieds und umrauscht von den Wogen des Streichquartetts, der Flöten, Oboen und Harfen.

In dem Augenblicke, da im Saale der Götter helle Flammen aufschlagen, ertönt in den Holzbläsern und Streichern Fortissimo der Schauer des Motives der Götterdämmerung: — so stürzt sich heroisch die Göttermacht selbst in die Vernichtung. —

Wenn die Götter von den Flammen gänzlich verhüllt sind, fällt der Vorhang.

Geigen und Flöten verhauchen das Erlösungs-Motiv auf den Gesängen der Rheintöchter unter Bläser- und Harfen-Klängen:





Die „Schicksalsfrage“ wird so beantwortet in der Selbstentsagung, in der im Opfer gewonnenen, von der Sinnlichkeit befreiten Liebe.

Diese glänzt, ein strahlendster Sonnen-Hymnus — ob allem Ringen der Tragödie.

III.

Charakterisierung.

Im Hinblick auf die vieldeutige, so unendlich reiche Gestaltenwelt des Dramas sei zur notwendigsten Ergänzung des Vorhergehenden noch die besondere Betrachtung folgender Typen versucht.

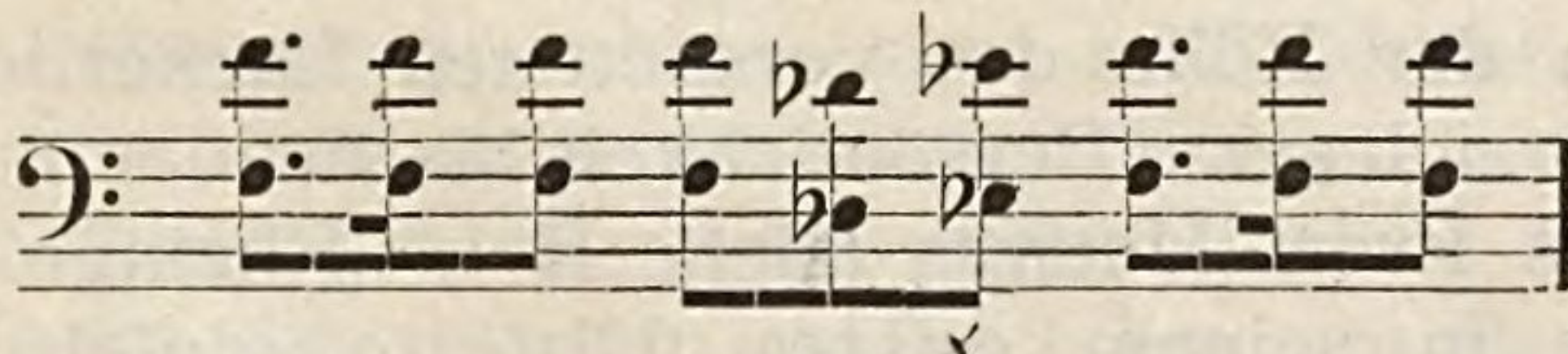
Die Nibelungen.

Die Nibelungen wohnen in der Erde Tiefen — eine düstere Verkörperung des rastlos-Drohenden, ewig-Gierigen; als Zwerge brüten sie emsig nur Vernichtung, sie repräsentieren das Reich der Nacht nach der dämonisch-unheilbringenden Seite. Der Rhythmus des Nibelungen-Typus ist:



Als Charakteristikon ihrer nie rastenden, hin- und herschlüpfenden Regsamkeit eignet ihnen das

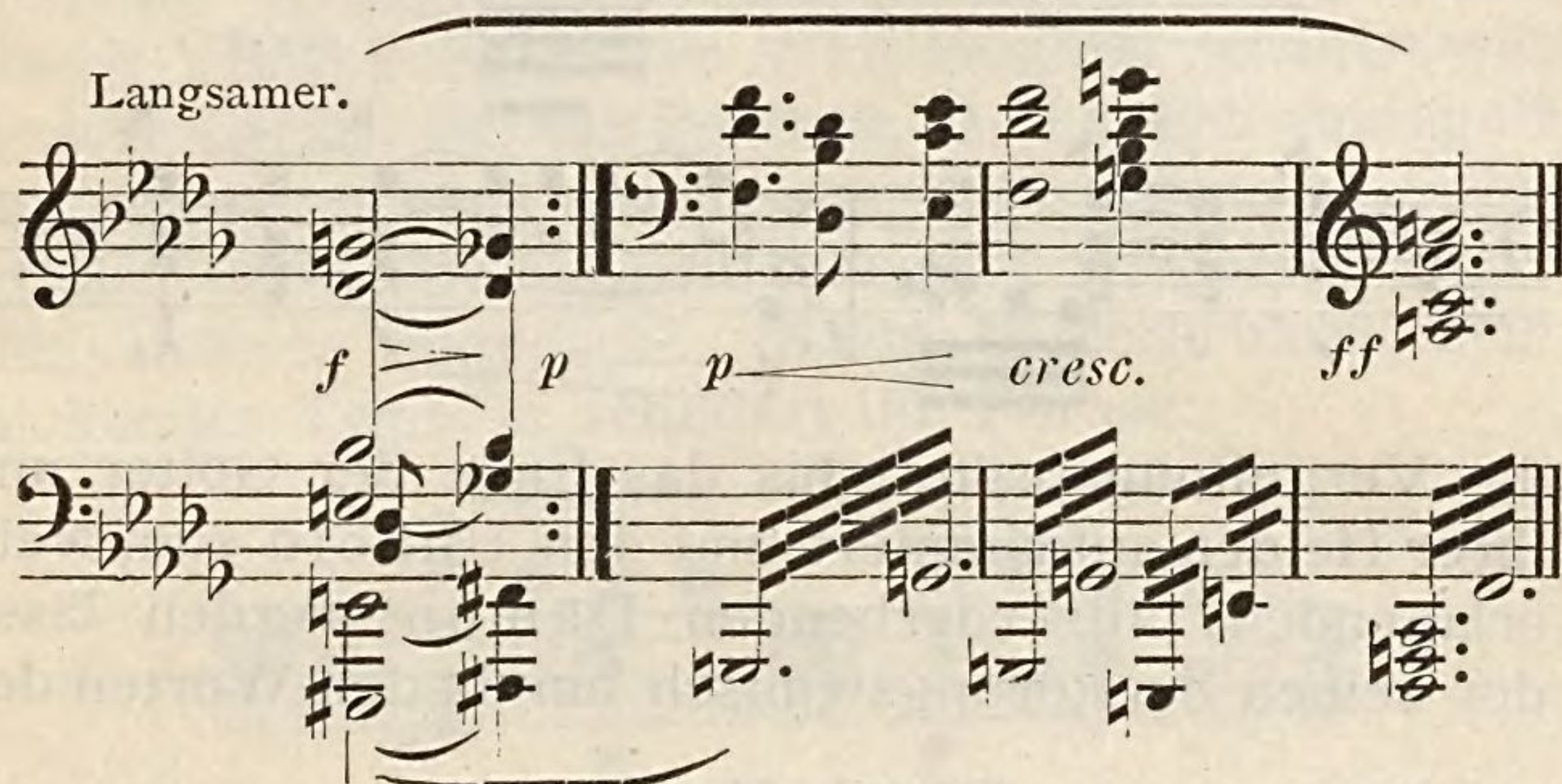
Schmiede-Motiv:



Die Arbeit ihrer Verstandeskürze dient dem Neide, der Missgunst, der Niedertracht, die alles nur für sich erbeuten will und allein zu nützen strebt. Als Ausdruck ihrer ruhelos auf der Lauer liegenden Beutesucht dient das sorgenvoll bemühte, im Drama oft auftretende

heit der Welt zu verlocken — schwelgt seine Herrschsucht im

Nibelungen-Triumphe:

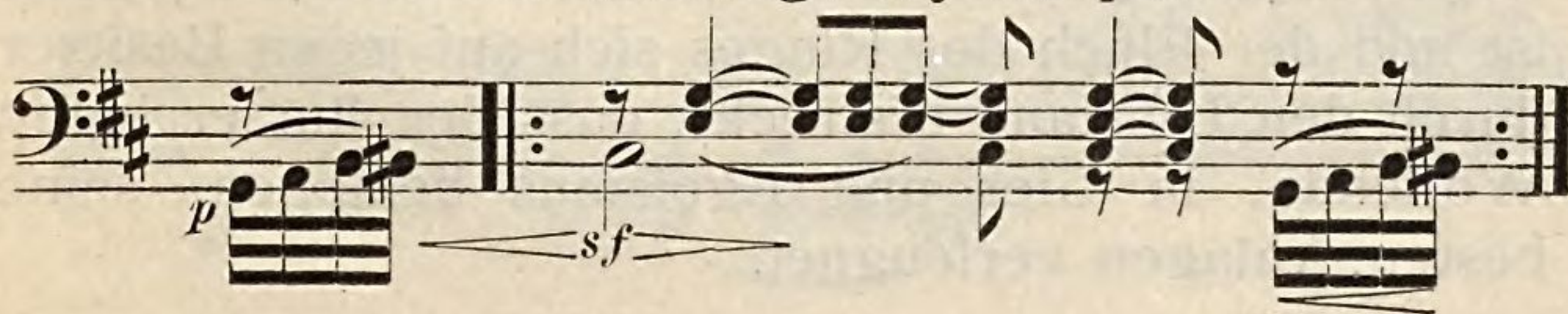


der im siegreich ergriffenen „heiajaheia!“ des Rheintöchteranges der ersten Scene des „Rheingold“ höllisch frohlockt und prahlt.

Wo Andere Beseeltes küssen, küsst er den Ring, das Sinnbild der Materie. Seine Prahlucht bringt ihn zu Falle und sein Überstolz lässt seine Thorheit Loge das Geheimnis des Tarnhelm-Zaubers verraten.

Er ist eben im Vergleich zur verschlagenen List Mimes, seines Halbbruders, und Hagens, seines Sohnes, der dumm-aufrichtige Vernichtungslustige, der alberne „Alb“ und damit der relativ sympathischste der Nibelungen. Sein Fluch im Entsagungs-Motive fällt auf ihn selbst zurück — im Schimmer-Motive (siehe II 1, „Rheingold“) wird ihm der Ring entrissen, — ihm geraubt, was er gestohlen, aber in Neideskraft geprägt. Der Ertrag seines freien Frevels soll nun seinen Feinden nützen. — Da ersteht ihm in völliger Zerknickung die von nun an furchtbar am Bestehenden rüttelnde, rächend sich heranschleichende

Vernichtungs-Synkope:





die Vergeltung brütet, bis das Ende der Götter und ihrer Helden aufdämmert und den Unhold zum welt-erjagenden, allverderbenden Dämon werden lässt, der seinen Zerstörungswunsch nun in den Worten des

Fluch-Motives:

Alberich: Wie durch Fluch er mir ge - riet, ver-

Langsam.



flucht sei die - ser Ring!



entladet, diesem Symbole des über dem ganzen Drama waltenden Verhängnisses.

Dass Alberichs, des Fluchwürdigen, zweimaliger Fluch nur als dramatische Notwendigkeit aufzufassen ist, ergibt sich aus der Erwägung, dass das Gold an und für sich fluchwirkend und liebeverjagend ist und der Fluch des Ringes sich auf jeden Besitzer durch den Umstand erstreckt, dass der ihn erringen Wollende, in Gier und Egoismus befangen, seine besten Anlagen verleugnet.

Mime,

ist der komisch-Unvermögende, tückisch-Schlaue, eingebildet Witzige, der listige Angstmeier, der sich durch Verstellung in der Welt Position schaffen will. Immer regiert ihn die Feigheit, die für sich abklügeln und nützen möchte, was fremde Kraft errungen. Dabei erfährt er köstlich jedesmal an sich, was seine Tücke den anderen zugedacht. Seine Widerlichkeit, sein nickendes Trippeln schildert die Phrase:



Das gleissnerische Wesen des pedantischen Tropfes zeichnen köstlich verschiedene Vorschlags-Figürchen voll vermeintlicher Niedlichkeit. Die Verschlagenheit des ganz-gescheidten Krämers theoretischen Wissens versenkt sich in noch tieferes Sinnen als das Alberichs und Hagens:



(Vergleiche Motiv des Sinnens bei Absatz „Die Nibelungen“.) Charakteristisch für seine Art ist das ihn so ganz erfüllende

Motiv des Fürchtens,



welches das prachtvolle Orchester-Wunder seiner Schilderung des „Fürchtens“ im „Siegfried“ so einzig malt.

Aus den vollendeten Kabinettstückchen seiner verschiedenen Fiaskos ragen noch zwei Themen besonders hervor. Sein

Motiv des Zeterns:



welches ihn während der Zankscene mit Alberich vor Wut fast bersten lässt, und sein famoses

Schmeichel-Motiv,

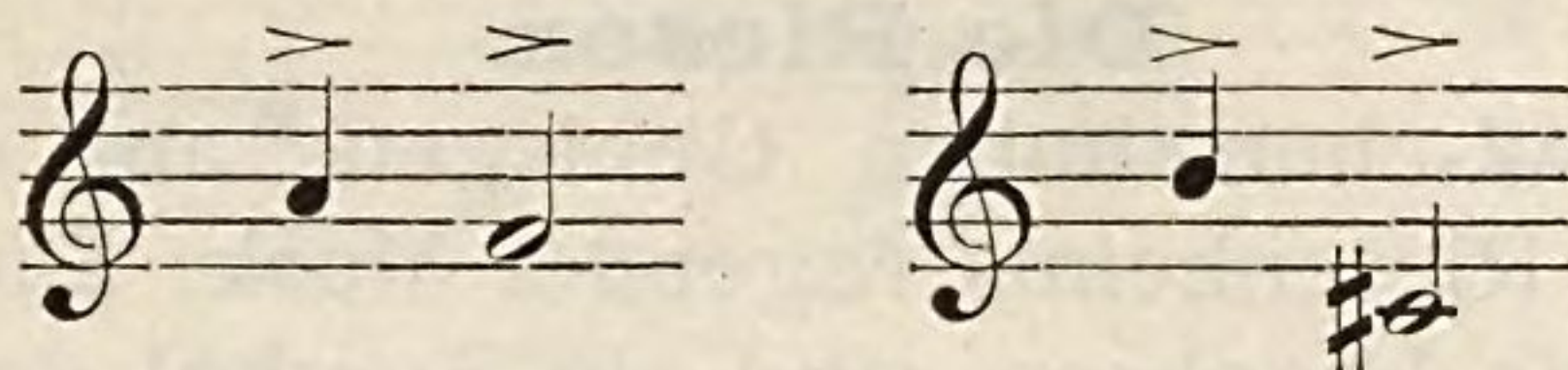


das ihn in den Tod heuchelt. (Vergleiche Absatz „Siegfried“.)

Hagen.

Der Sohn des Selbstsüchtigsten, des Hasses Frucht, schwört seine Neidestreue nicht dem Vater, sondern sich selbst. Wie Loge der Anreizer Wotans, ist er der Anreizer der Gibichungen, der kluge, heldisch-nächtige Ränkeschmied, dessen Trug das Ideale tötet. Ohne Liebe gezeugt, fahl und bleich, frühalt und un-

froh, stechend wie der Hagedorn, konzentriert sich seine ganze Natur im Mordschritte des Ansatzes:



der nach und nach alle Handelnden des Siegfried-Dramas der „Götterdämmerung“ sich unterwirft.

Ein einziges melodisches Thema gesellt sich dem düsteren Nibelungen-Spross, dem Rächer Alberichs, dessen Dämonik den letzten Tag der Trilogie in geheimen Schauern durchwettert, das Motiv seiner im Hohne überlegener Ironie geborenen Macht:

Ihr frei - en Söh - ne, fro - he Ge-

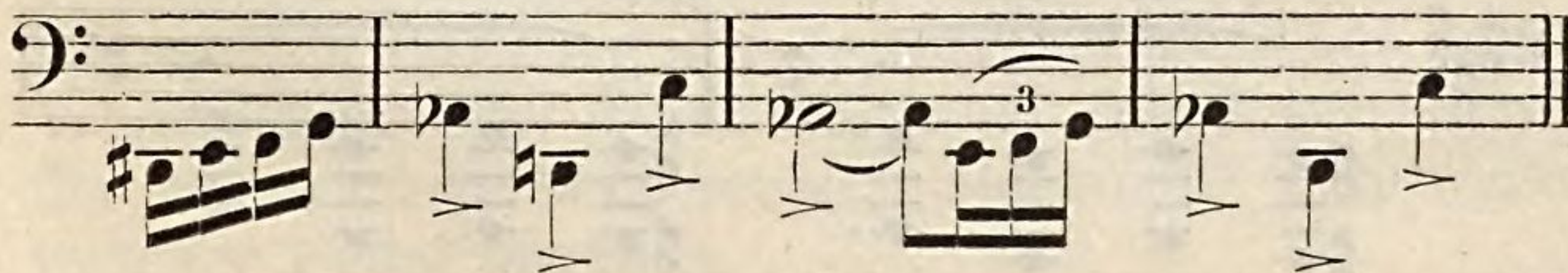
Sehr mässig.

sel - len

se - gelt nur lus - tig da - hin!

wenn er in dem Gedanken schwelgt, dass die Lustfertigen, denen er niedrig dünkt, ihm, dem Grimmigen, dienen sollen. Da er die Mannen zur Gibichungen-Hochzeit ruft und der aufgehenden Frucht seiner Nibelungen-Saat sich freut, beherrscht ihn das

Motiv der Hagen'schen Lustigkeit:



in dem der liebeleere Nachtheld teuflisch die Schwächen und Sitten der Söhne des Lichtes glossiert.

Die Riesen

wuchten zwischen hohen Gebirgen, auf der Erde Rücken, in Riesenheims ragender Mark. Die Rauhen, welche Freia begehren, sind ein Symbol der Winter-nacht, die der Wärme entgegenharrt.

Ihre schwerfällige Leibeskraft ist ungeheuer, ihr Denkvermögen gering — nur mit den Fäusten siegen sie.

Reckenhafte Plumpheit, cyklopische Urgewalt malt das ur-robuste

Riesen-Motiv:



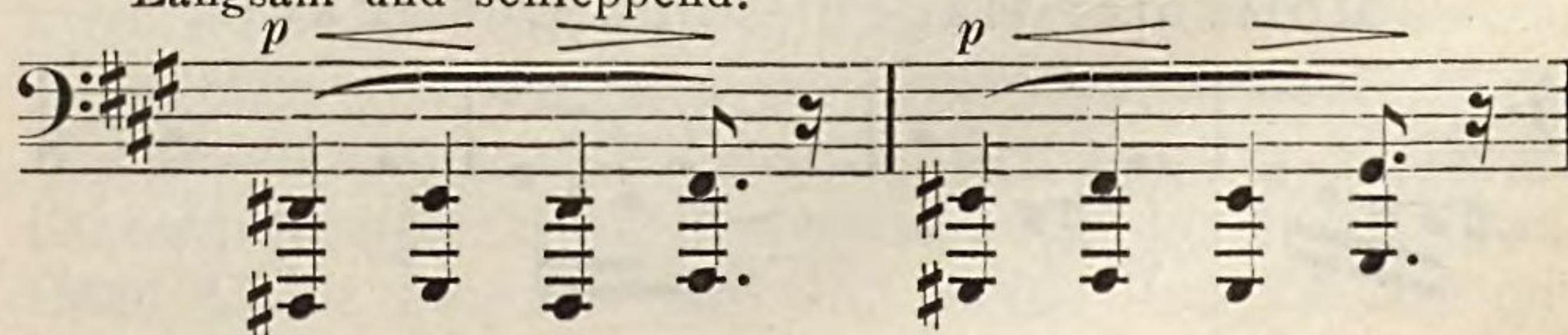
Fasolts Natur verrät in einer gewissen Treuherzigkeit gutmütigere, entwicklungsfähige Keime, wohingegen Fafner die Frass suchende Materie an sich verkörpert.

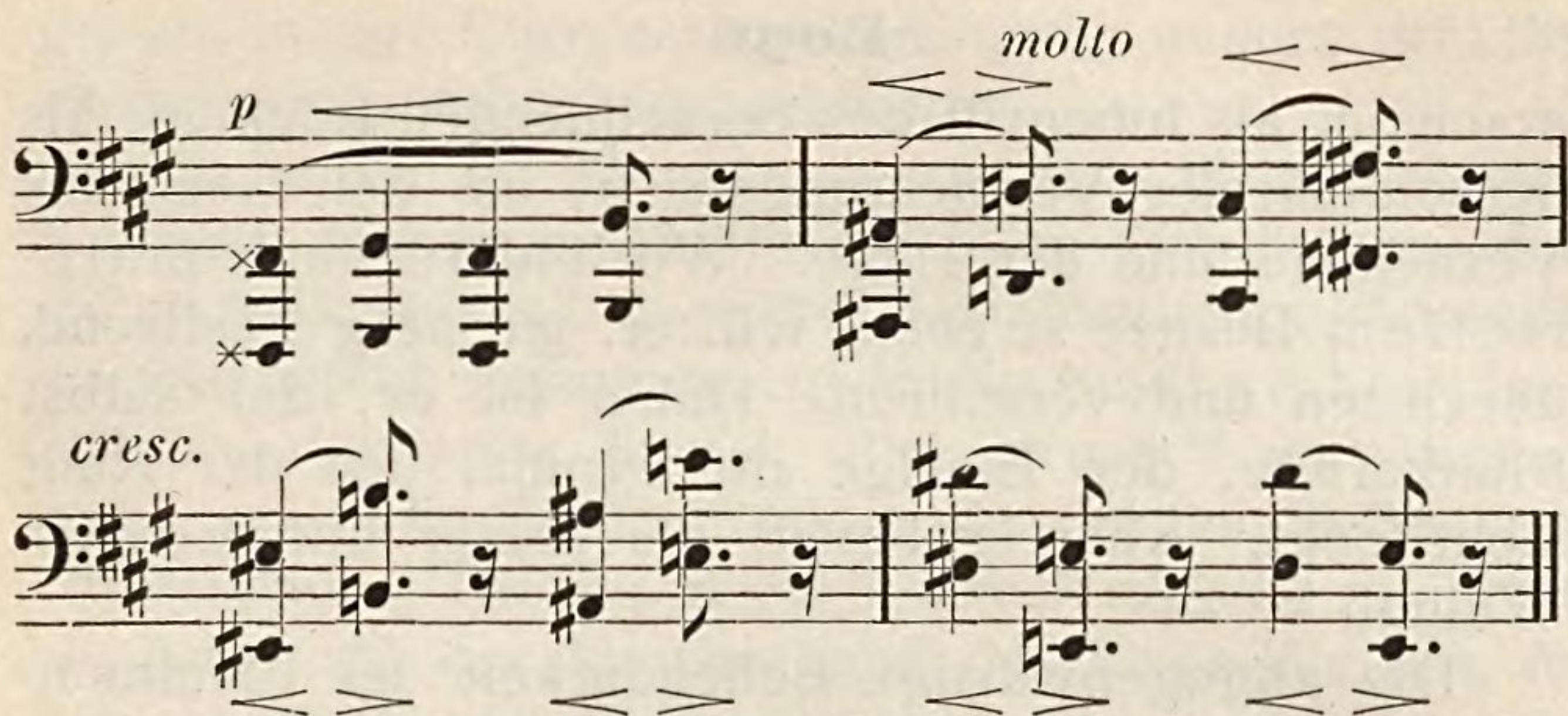
Seine Neideskraft erschlägt den Bruder und lässt ihn sich in dräuende Drachengestalt wandeln, in welcher er auf dem Horte schläft als scheuchendes Ungeheuer des trägen Besitzes, alles Nahende verschlingend.

Des furchtbaren Leibes Wucht schildert das träge

Wurm-Motiv:

Langsam und schleppend.





das als Prototyp des Wurmcs zuerst im „Rheingold“ auftritt, da Alberich sich durch die Künste des Tarnhelms zum Riesenwurme wandelt, dann in der „Walküre“ bei Wotans Erzählung, endlich in „Siegfried“, wo es die Kampffesscene der Drachentötung einleitet.

Im „Siegfried“ führt Fafner noch ein neues Motiv, welches, unheilbange die Schrecken der Neidhöhle malend, das Vorspiel des II. Aktes beginnt, das eigentliche, aus dem Riesenmotive abgeleitete

Fafner-Motiv:

Träg und schleppend.



Als ihn Siegfried aus dem Neste lockt, antwortet Fafner charakteristisch: „Was ist da?“ — Denn nur das Sächliche interessiert seine Habsucht. — Wenn er stirbt, scheint eine ganze Zeitperiode urelementarer Kolosse zu vergehen vor dem Aufgange einer neuen Weltordnung. Er ist das Symbol des Kapitalismus, der, wenn er sterbend seufzt: „Siegfried!“ wohl weiss, welcher Feind ihn tötet.

Loge

erscheint als Inbegriff des berechnenden Lockens, als personifizierter Vernichtungstrieb, als der Geist des Verneinens und der Lüge. Wo andere nach materiellem Besitze streben, will er, geistig besitzend, überlisten und verzehren. Daher ist er, der selbst Flunkernde, der Einzige im Drama, den der Ring nicht lockt. Aber er betritt als Erster und Letzter. Walhall — —.

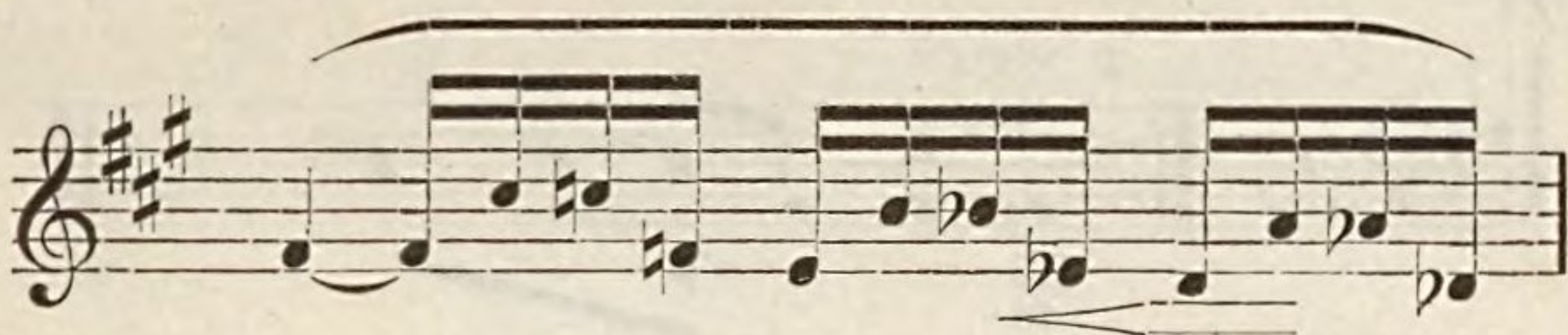
Die allgegenwärtige Behendigkeit des Flammen-Gottes, sein unfassbar umherschweifendes Flackerwesen kennzeichnet das schwankende Motiv seines ersten Auftrittes im Drama:

Lebhaft. *cresc.*

The musical score consists of four staves. The first staff is in bass clef, marked 'Lebhaft.' and 'cresc.', with a piano (p) dynamic. It features rapid sixteenth-note patterns. The second staff continues in bass clef, also marked 'p'. The third staff is in treble clef. The fourth staff is in treble clef, marked 'f'. The music is characterized by fast, shimmering sixteenth-note figures.

dessen lustige Chromatik allem, „was anders ist“, ihr stolzes Siegesfähnchen aufpflanzt.

Loge ist im Gegensatz zu dem in die eigene Schlinge dumm hineinplumpsenden Nibelungen der wirklich schlaue Leisetreter der Vernichtung, dessen Intriguenspiel besonnen, geduldig und sicher verdirbt, — der echte Teufel, aller „Kunst“ (wie Wotan sagt) voll. Die Schleich-Figur des ersten Teiles des vorstehenden Themas wird in der Tragödie auch oft als Ausdruck der Umstrickung des Loge-Wesens, in der schmeichelnden Umkehrung:



verwendet, — denn Gott und Welt fallen ihrem „schlaunen Gehülfen“ anheim.

Als Kritikus und Urspötter, der die Fäden zieht, an welchen seine Opfer tanzen, schlägt er hüpfend seine flimmernden Schnippchen in dem Gaukel-Motive:



Dies Hohn-Züngeln durchlohet allen Feuerzauber des Werkes voll brünstigen Scheines.

Die Götter

sind die leichtgefügteten Licht-Söhne der wonnigen Höh'n, die Repräsentanten des Mächtigen. Sie besiegen die niederen Elementarmächte durch ihre Geisteskraft. Im heiteren Wehen linder Lüfte, in der Träume wonnigem Trug wiegen sich die ewigen Schwelger:

a)

p weich

b)

c)

The musical score consists of three sections, a), b), and c), each for piano. Section a) is in bass clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand with a slur over the first four measures and a triplet of eighth notes in the fifth measure. The left hand plays a simple accompaniment. Section b) is in treble clef with the same key signature and time signature. The right hand has a melody with a slur over the first four measures, and the left hand provides a simple accompaniment. Section c) is in treble clef with the same key signature and time signature. It features a more complex melody in the right hand with a slur over the first four measures and a triplet of eighth notes in the fifth measure. The left hand plays a simple accompaniment.

Den unbesorgten Frohmut der Licht-Söhne, den dieselben — so lange sie ihren ursprünglichen Natur-

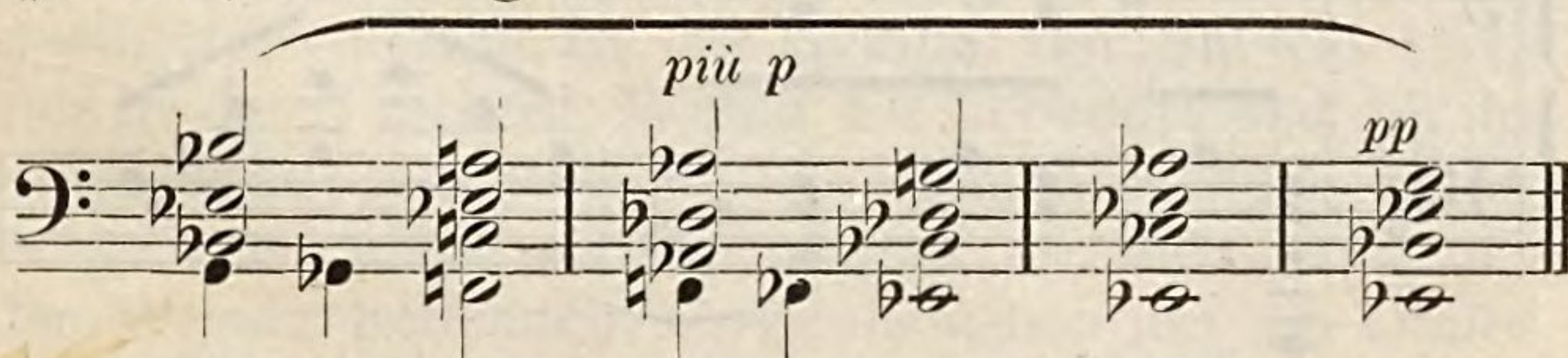
zustand der Seligkeit nicht trüben — im Genusse der goldenen Äpfel Freias gewinnen, schildert entzückend das Motiv:



Da sie in Machtgier ihre natürlichen Grenzen überschreiten, ihrem heiligen Himmelsnebel enttauchen und in Herrschsucht Freia verraten, werden sie siech und die Blüte dieses Motives sinkt in die bleiche Dämmer-Variante:



Dem Altern ihrer ursprünglichen Schönheit und Lebensfülle entspringt das Motiv ihres Endes, ihrer „Ruhe“, des ewigen Schlafes:



dem die „Ewigen“ durch Schuld nun zueilen.

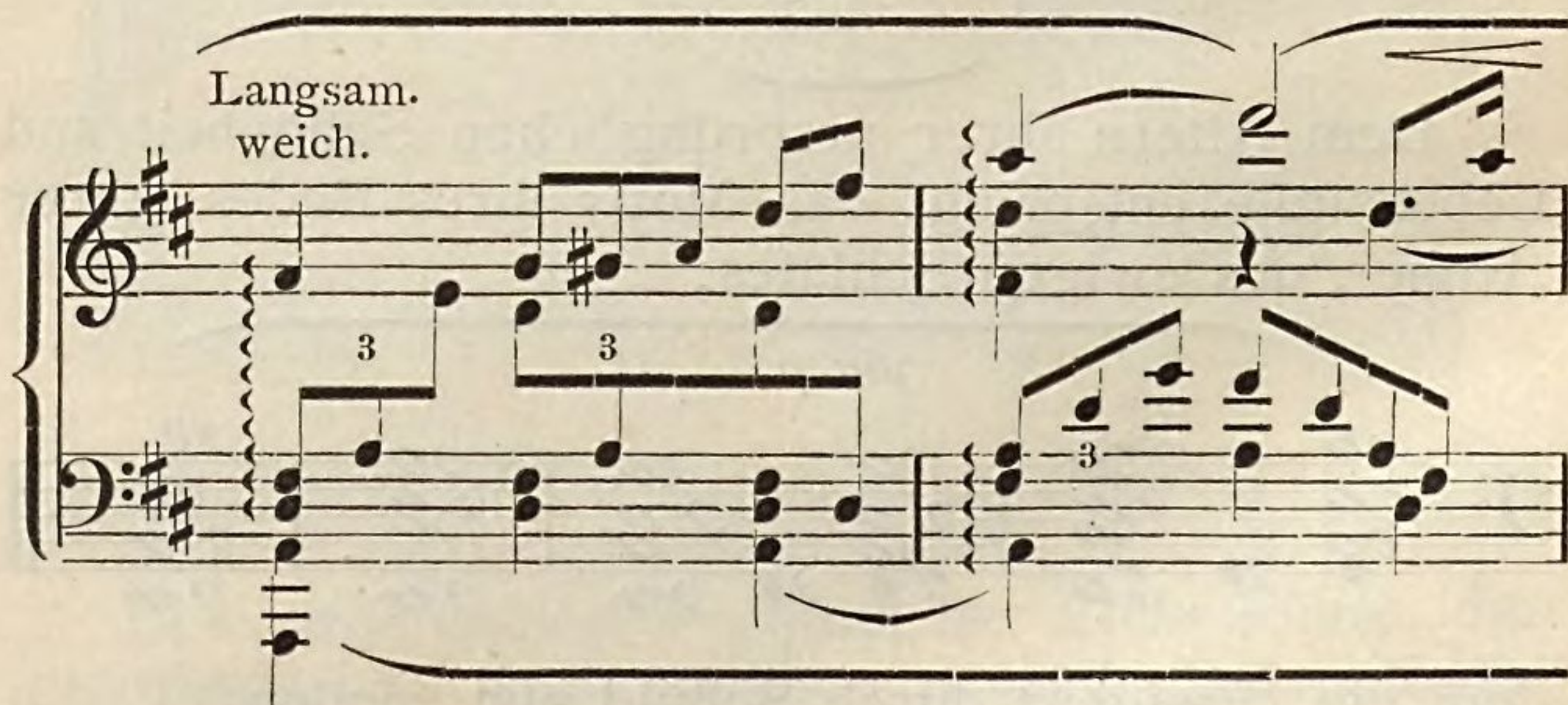
Diese Trennung von ihrem eigensten Lebenslichte gebiert auch das Motiv des Zauberschlafes, in den Wotan in der „Walküre“ sein liebstes Teil, Brünnhilde, bannt. (Vergleiche II 2, „Walküre“.)

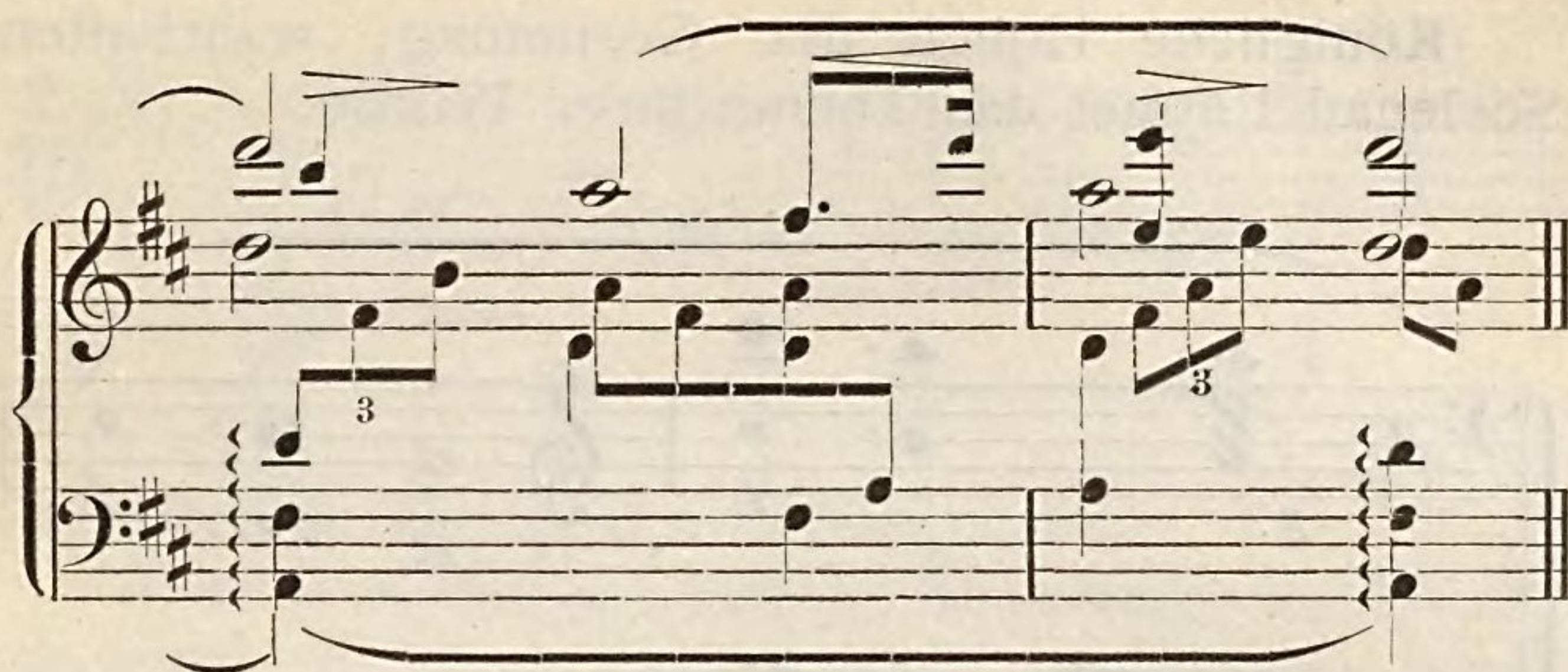
So sind Wagners „Götter“ keine absoluten, die ja über unser Vorstellungsvermögen hinausgehen, sondern beim Beginne des Dramas bloss die höchstentwickelten der handelnden Daseinsformen.

Mit dem Worte: „Gott“ ist hier nicht der fromme Begriff von etwas Heiligem zu verbinden, Wagner begreift in seinen „Göttern“ recht „heidnisch“ bloss das Mächtige mit allen Nuancen des Menschlichen und gewinnt seinem Welten-Drama durch Einführung solcher Götter in ethischer Vertiefung einen metaphysischen Hintergrund.

Freia

ist die Sonnen-Göttin ewiger Schönheit, die Freistehende, dem Begriffe des Freiens Offene, das stumme Bewusstsein des Lebens selbst. Sie symbolisiert die selbstaufopfernde Weiblichkeit, die unentbehrliche Holda, die in der Welt Alles vergoldet und verjüngt. Der Machtgierige verkauft sie leichten Herzens. In dem Sinne einer berausenden Jugendfrische eignet Freia, der wonnig-milden Göttin der Liebe und des warmen Lichtes, folgende Lebensranke:





welche als Sinnbild von „Weibes Wonne und Wert“, als Sinnbild der Liebesseligkeit das ganze Werk mit Sehnsucht nach Begriffen-Werden durchzieht. (Vergl. Motiv der Anmut II 1 [Rheingold].)

Fricka

tritt uns als Macht der Logik, — der unerbittlichen Notwendigkeit einer sittlichen Weltordnung, entgegen und ist deshalb ein herrischer Charakter. Lacht uns in Freia die „reizende“ Seite des Weibes entgegen, so ist in Fricka die moralische Seite desselben gezeichnet. Sie ist die Hüterin der Ehe, — der Sitte, — welche auch die Störrischesten (siehe ihr „Widder“-Gespann) zähmt. — Da sie die am meisten missverstandene Gestalt des Dramas darstellt, welche von der Oberflächlichkeit nur als zankendes Weib aufgefasst wurde, weil dieselbe hier ihr Gewissen verkörpert fand, — mögen die musikalischen Motive näher betrachtet werden, in welchen Wagner diese Natur in ihrer vollberechtigten Eigenheit meisterlich und in vollgesättigten Farben gezeichnet hat. Als überlegender Geist ist ihr Wahlspruch: „Erwachen, erwägen!“ Fricka ist das Symbol der Entschlossenheit in der Tugend; Wotan hat liebedürstend mit ihr einen Bund geschlossen, der dem Unreifen in der Folge ohne Liebe bleiben musste, — einen Bund, der den Wandel liebenden, Forschenden auf die Dauer nicht fesseln konnte.

Königliche Hoheit der Gesinnung, wahrhaften
Seelenadel atmet das Thema ihrer Würde:



Solche Würde drückt sich auch in den charakte-
ristischen Worten aus:

„Mit Unfreien streitet kein Edler,
Den Frevler straft nur der Freie.“

Strafe heischender Zorn einer rechtlich denkenden,
geläuterten Weiblichkeit entföhrt dem Motive ihrer
strengen Unbeugsamkeit:





in tiefer Entrüstung des Beleidigtseins.

Aber auch innige Liebe ist ihrer Natur Bedürfnis; sie sucht voll Herzensempfindung den Gatten, wenn es ihn zur Ferne fortzieht, schmeichelnd zu fesseln im Kosen des Geständnisses:



Frickas Sieg über Wotan, als sie ihm mit feinem Ahnungsvermögen den Trugschluss seines Planes aufdeckt und ihm Siegmund abgewinnt, ist der Sieg der Moral.

Echt natürlich, ist aber auch diese grosse Natur nicht frei von Schwächen — ein Beispiel für die Wahr-

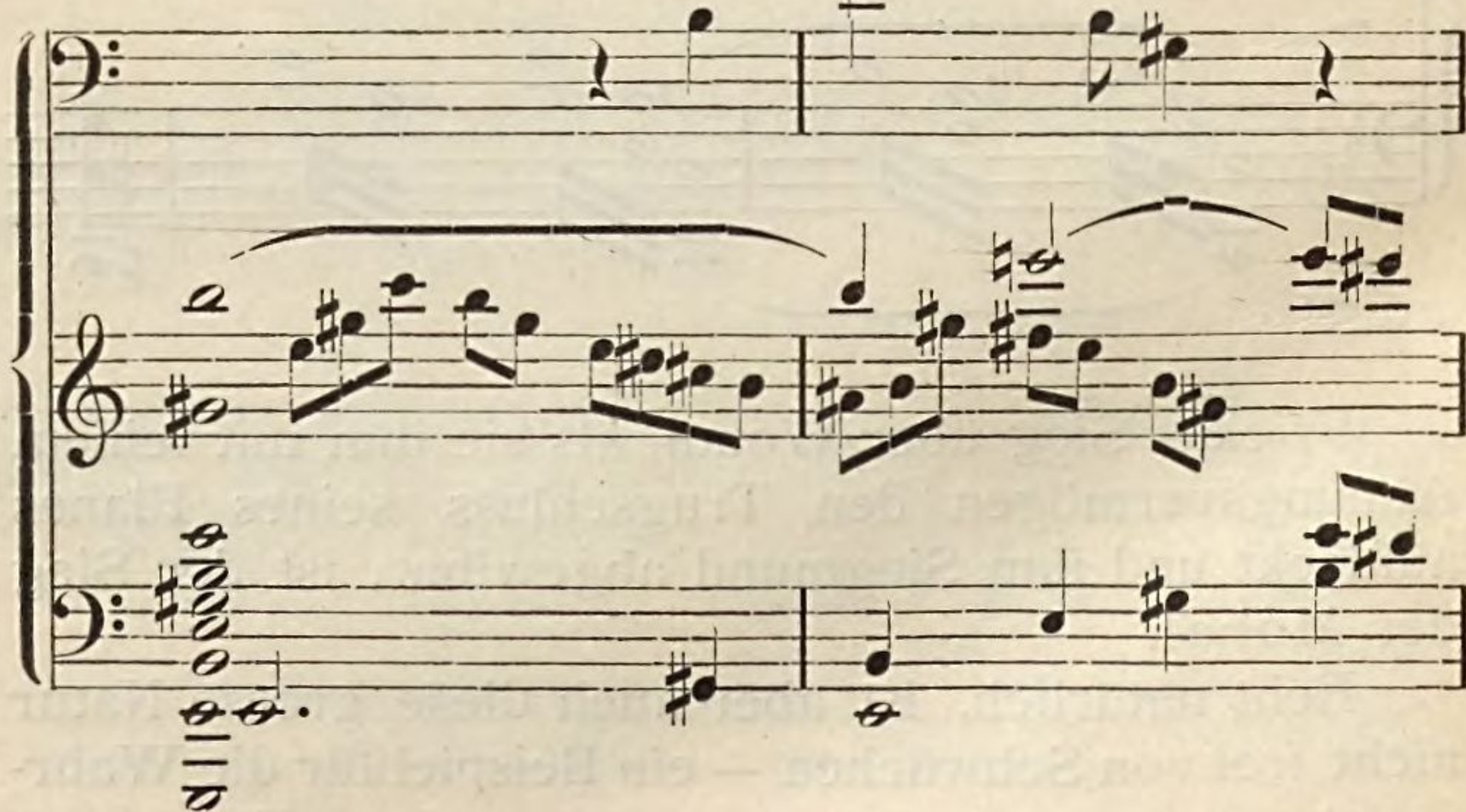
Schau des Meisters. Auch Fricka liebt den Glanz, der sie verblendet, Wotan zum Burgbau zu reizen (— aber nicht auf Kosten Freias —), und sie rät zum Gewinn des „Rheingoldes“, um Schmuck und Zier zu mehren.

Wenn sie auch Wotan mit seinem Lohengrin-Sehnen nach fraglosem Verstanden-Sein nicht verstehen kann und ihn mit wonnigem Hausrat „in der Veste fangen“ möchte, wo er sich „von aussen“ (!) die Welt gewinnen will, — — so binden sie doch seine göttlichen Anlagen zu Grösstem, Höchstem in treubesorgter Gattenliebe.

Erda

ist die urerschaffene, mahnende und weise Seherin, die Göttin des Tief-Gründigen, Eingeboren-Ahnungsreichen. Sie repräsentiert das Reich der Nacht nach der geistigen Seite. Ihr Wissen erwirbt sie in der heimischen Tiefe des Schlafes, der für sie Hellsehen ist. Ihr Atem ist dann der freie, ewige Seelenkern, der in sinnendem Wahrtraume von Sein und Werden den tieferen Grund der Dinge erschaut:

Wotan: Wo We - sen sind,



we - - - - - het dein

A - - - - - tem

In Erda tritt Wotan, dem Bewusst-Wollenden, das Unbewusst-Schaffende, — dem Runen-Gesetze das Natur-Gesetz gegenüber.

Geweckt, erwacht, — verweht Erdas wahres Wissen, ihr irdisches allein spricht nun aus ihr — nur dunkle Rückerinnerungen an den geschauten wirklichen Urbestand des Weltenzusammenhanges dämmern ihrem eigentlichen Wissenszustande nach: in ihrer irdischen Verkörperung vermag sie, obwohl der Erde weisestes Weib, doch — statt dem Welt-gesetze — nur mehr das Erdengesetz zu fassen und die wache „Erda“ hat im Drama noch kein Freies

geschaut, so ewig ihr Erdenblick auch zurückreicht (— denn das Drama führt uns ja aus der Welt abstrakter Verträge erst zur Möglichkeit dieses Freien: Siegfried —). Als es endlich ersteht, kann sie es nicht fassen. Die höhere Entwicklungsstufe der in Liebe gewonnenen Freiheit (Brünnhilde-Siegfried) geht über das Begreifen des in Erda personifizierten organischen Natur-Lebens hinaus. Aber Siegfried erlöst nun auch sie zu ewigem Schläfe: — das bisherige Erdengesetz der Verträge ist durch ihn befreit in das dem ewigen, innersten Weltgesetze entsprechende neue Dasein des Höheren: in das Walten reiner, der Sinnlichkeit entrungener Liebe.

Das seelische Bedürfnis ihres hehren Ich — d. i. die Gottheit ihres Wesens — lechzt unbewusst dem Eingehen in die höhere Daseinssphäre entgegen: aus Zuneigung erscheint sie Wotan im Augenblicke höchster Gefahr. — Sie beugt sich liebend dem „Gotte“ — und Brünnhilde ist die Frucht dieses Liebesbundes. Als sie ihr Wissen der Tochter vererbt hat, dämmert ihre allwaltende Kraft dem ewigen Schläfe entgegen, und sie erscheint im „Siegfried“ ver-Eist — „mit Reif bedeckt“: — die All-Mutter — Erda — geht auf im All-Geiste — Wotan.

Die Rheintöchter.

In ihnen, des Rheines klaren Kindern, ist das wohlige Erquicken, das sanfte Kühlen ihres Elementes, der Welle, verkörpert. Aus dem Dämmer der Wassertiefe tritt ihre im Werden wie von selbst sich entwickelnde, unschuldsvolle Naturgestalt in dem zuerst nur aus Wurzelsilben gebildeten und nach und nach zum Wortbegriffe sich steigernden Naturjauchzer:

Wei - a! Wa - ga! Wo-ge, du Wel - le,

wal - le zur Wie - ge! Wa - ga - la wei - a!

wal - la - la, wei - a - la wei - a! —

hervor. Der Reiz der lieblichen, neckischen Geister des Stromes behütet im flüssigen Krystall der grünen Wogen den Schatz; denn, wer ihnen naht, begehrt — geblendet — gewiss nicht das rote Gold. Mutwillig verscherzen und verplaudern sie das Geheimnis der Ringesmacht, die durch verstrickende Sinnen gier den Liebesfluch einschliesst, kampf erweckend die Liebe tötet und den Hass erzeugt. Ihre unbesorgten

Jubelrufe, mit denen sie sicher und sorgenfrei den Glanz ihres Kleinods im frohen Reigen begrüßen:

ff Rhein - - - gold!

leuch-ten-de Lust, wie lachst du so hell und hehr!

hei-a - ja hei-a! Wal-la-la, la-la-la, hei-a - ja - hei!

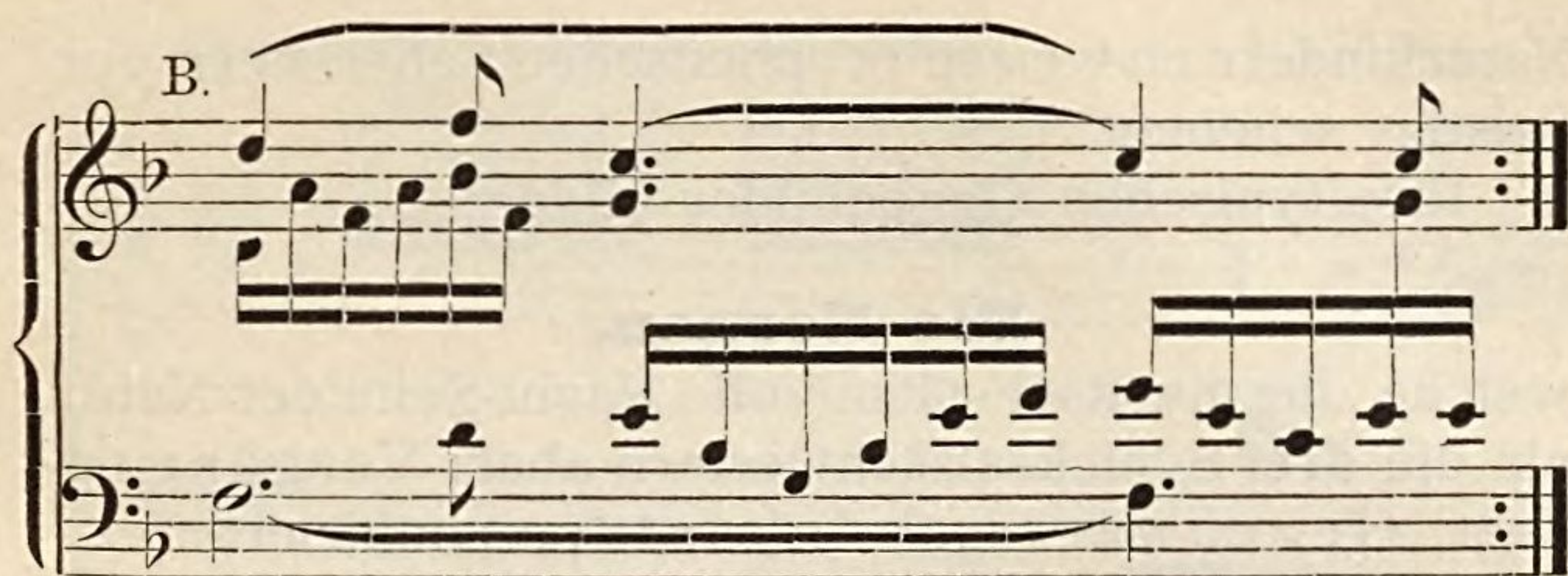
werden zu oft verwendeten Hauptmotiven des Dramas. Ausser den hier ihre Gesänge begleitenden, kreisenden Wellenfiguren eignen ihrem Frohsinn noch folgende plätschernd-plaudernde, murmelnd-rieselnde Motive:

Lebhaft, doch mässig im Zeitmass.

A.

p 3

dolce ed espressivo



mit denen sie in der „Götterdämmerung“ aus naiven

Naturkindern zu weisen prophetischen Schwestern vergeistigt scheinen.

Ihre typischen Gegenbilder bilden:

Die Nornen,

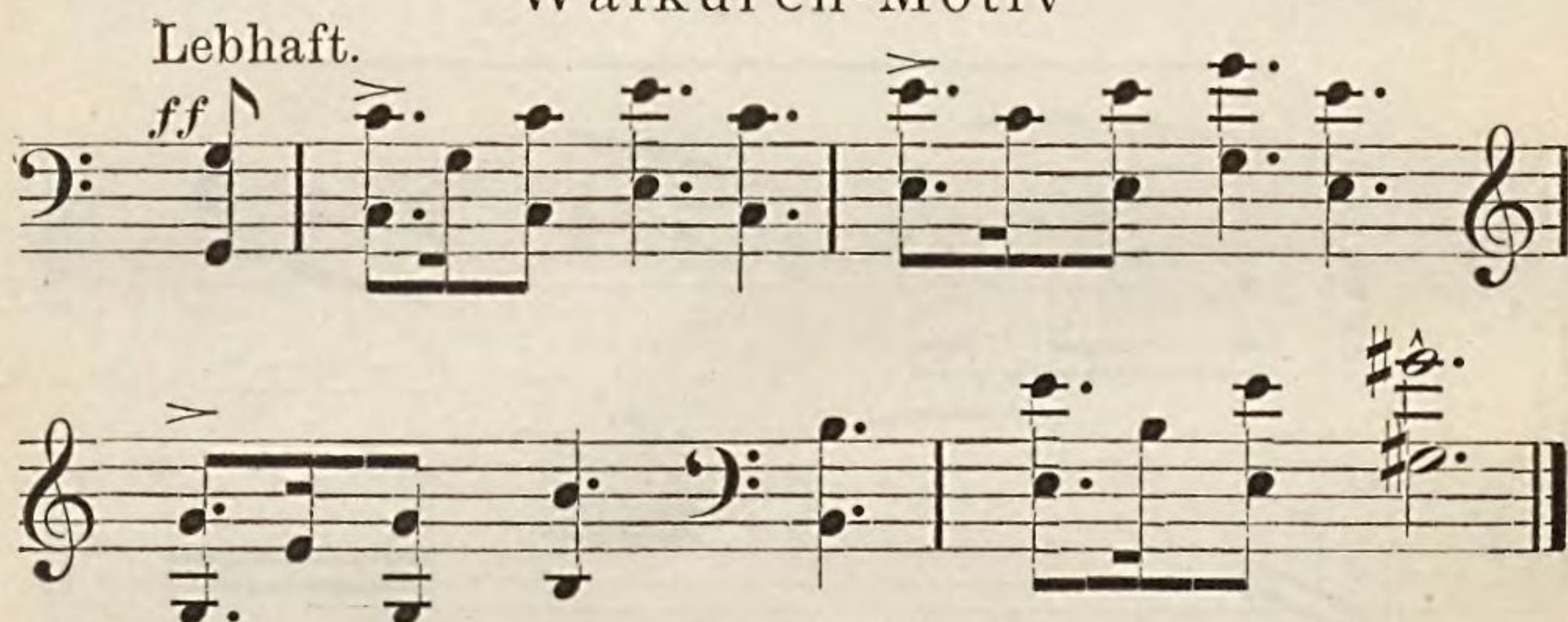
welche die mystisch-rätselvolle Nacht-Seite der Natur, als die drei Schicksalsschwestern aber: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft personifizieren.

Die Walküren

sind die ritterlichen Gottestöchter, die dem Gotte helfen sollen, die Welt ohne Liebesfluch — durch Kraft zu gewinnen.

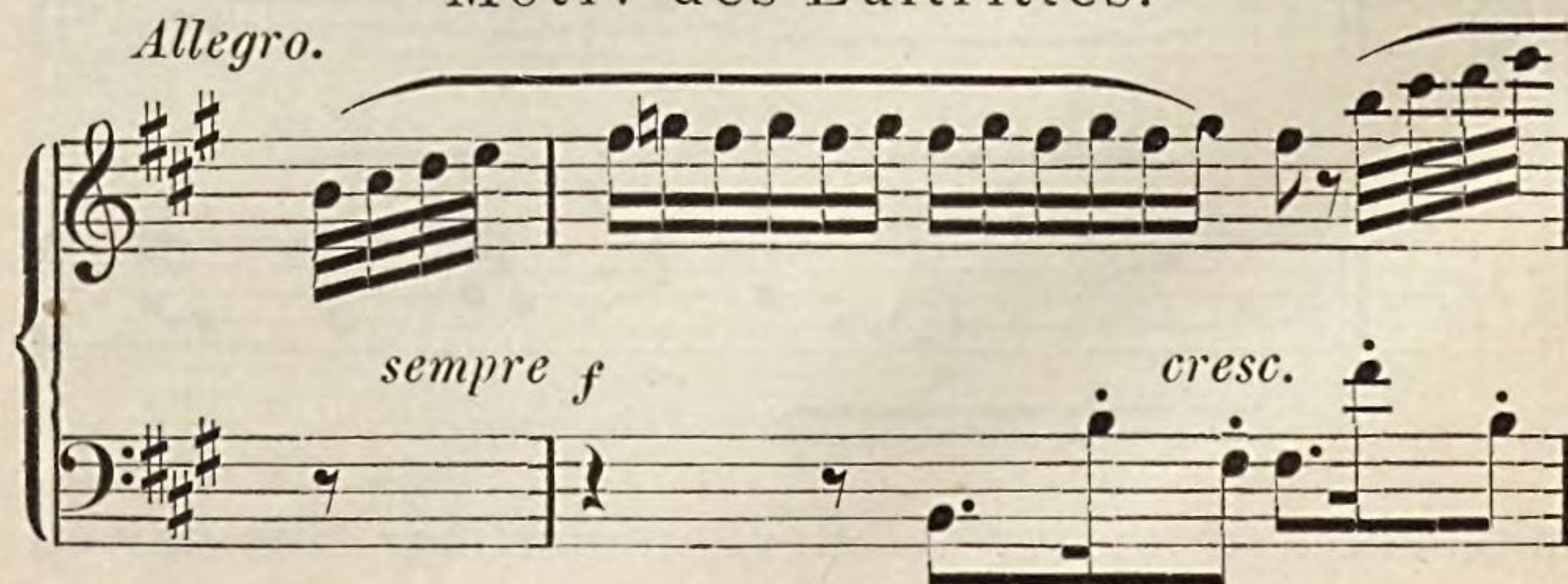
Sie sind die Schildjungfrauen der Walstatt, die Reizerinnen der Stürme und Streite, als welchen ihnen das kampflustige, energisch-grosse

Walküren-Motiv



eignet, das im Vorspiel des III. Aktes der „Walküre“, wo sich demselben im sausenden Wettersturme das

Motiv des Luftrittes:



più cresc.

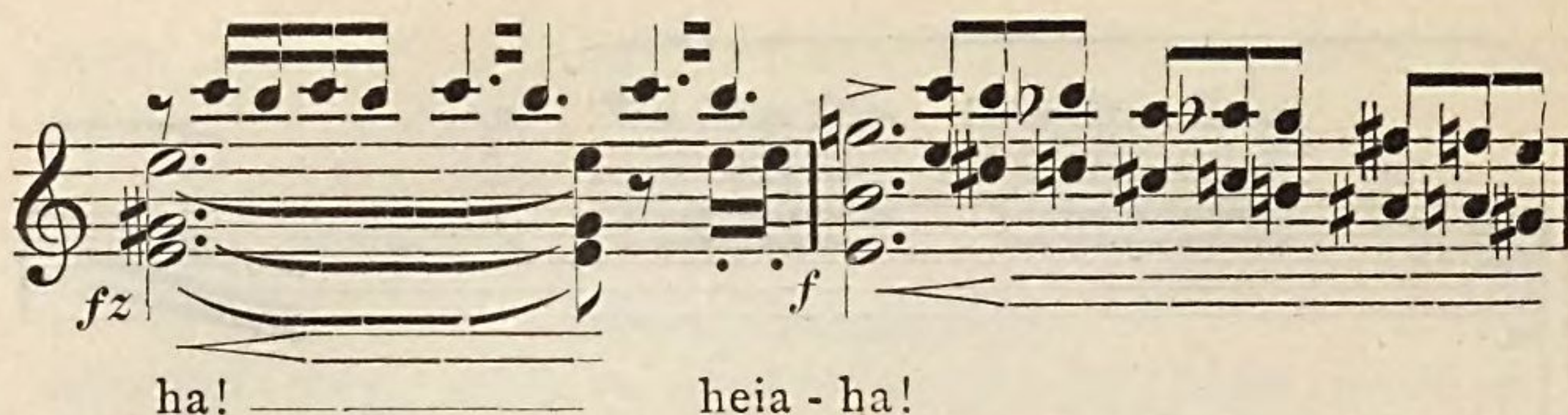
gesellt, zu einer enthusiastisierenden Walküren-Apotheose sich monumentalisiert.

Wilde Schneidigkeit, kecke Kriegslust entblitzt im übermässigen Dreiklange dem feurigen

Lebhaft. Walkürenjauchzer:

f

Ho-jo - toho! hojo - toho! heia-



Das Waldvöglein

symbolisiert die Beratung, welche die Natur Jedem offen hält, der sich uneingeengt der Belauschung ihrer Stimme, d. i. der wahren Muttersprache, hingiebt. In dieser allein werden wir treu zum Heil geführt — wie Siegfried zu Brünnhilde.

Solcher Belauschung sind auch die Eingebungen des Genius entquollen, wenn er in höchst stilisierter Kunst singt:



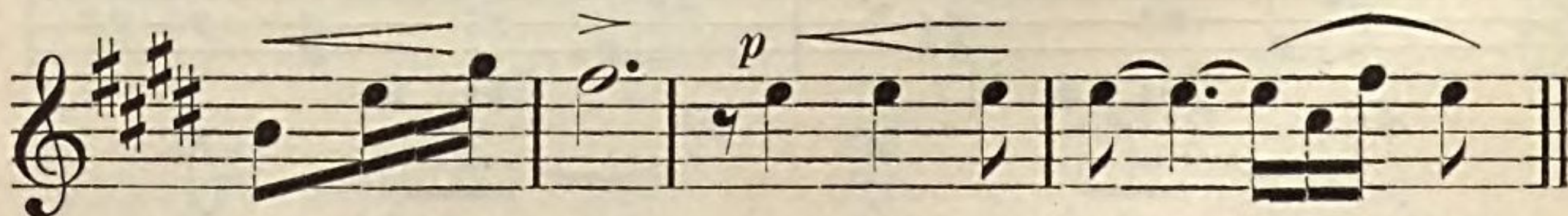
Waldvogel:



Hei, Siegfried ge - hört nun der Nib-lun-gen Hort!



wollt' er den Tarnhelm gewinnen, der taugt ihm zu wonniger That.



Lus-tig im Leid, sing' ich von Lie - - be!

und diesen Naturklang der Waldvögel thematisch mit jenem der „Wasservögel“ verbunden zeigt: setzen die Schwestern des Rheines doch das Beratungsamt der Brüder des Waldes ergänzend fort!

Die Wälsungen

(und mit ihnen Siegfried und Brünnhilde) sind Helden einer Schicksalstragödie.

Der Vater zeugt sie und lässt sie fallen im Nachjagen seines Heldenplanes, der ihm ein Ende der Göttermacht wenden soll. Er schafft den Kindern die Not, die sie eint. In ihr hofft er Siegmund, den Vorgänger Siegfrieds, durch seine Stärke zum Freiesten zu stählen, zur That der Ringgewinnung, die den Göttern verwehrt ist.

In dieser Not prägt sich das titanenhafte

Heldentum der Wälsungen:

Lento.

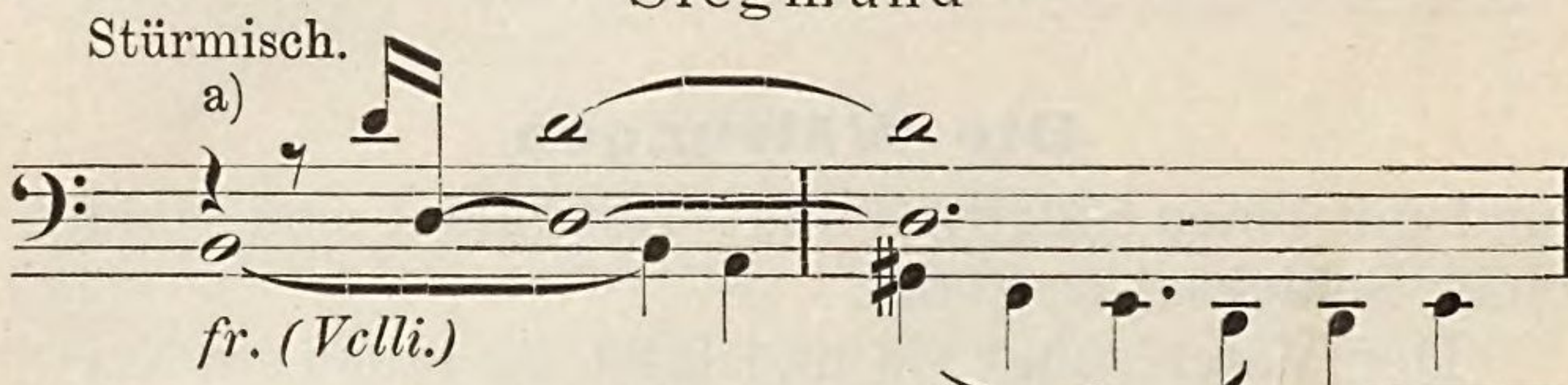
The musical score is written for piano and consists of two systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. It features a series of chords and moving lines in both hands, with a triplet of eighth notes in the right hand. The second system includes a *dolcissimo* marking over a phrase in the right hand, followed by a return to piano (*p*) dynamics. The score concludes with a double bar line.

Mit dem ungebeugten Kampfestrotze eines Rächers des Unrechts, — von Elementen und Menschen gehetzt, tritt der grosse Revolutionär:

Siegmund

Stürmisch.

a)



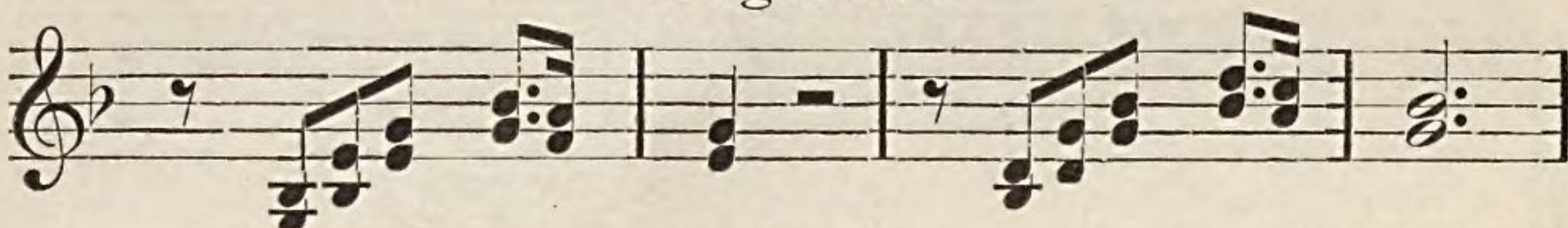
fr. (Vclli.)

b)



in Hundings Hütte, wie der Lenz zur Winternacht. Dort findet er in gleicher Not der Misswende, in gleichem Leidensmute

Sieglinde



deren Motiv so tiefsinnig im Zweiklange geboren ist.

Die Not des Vaters, die zur Menschen-Not herabgestiegene Götter-Not, eint die Verfolgten; im gegenseitigen Ergriffensein des

Mit-**Leides**

Un poco lento.





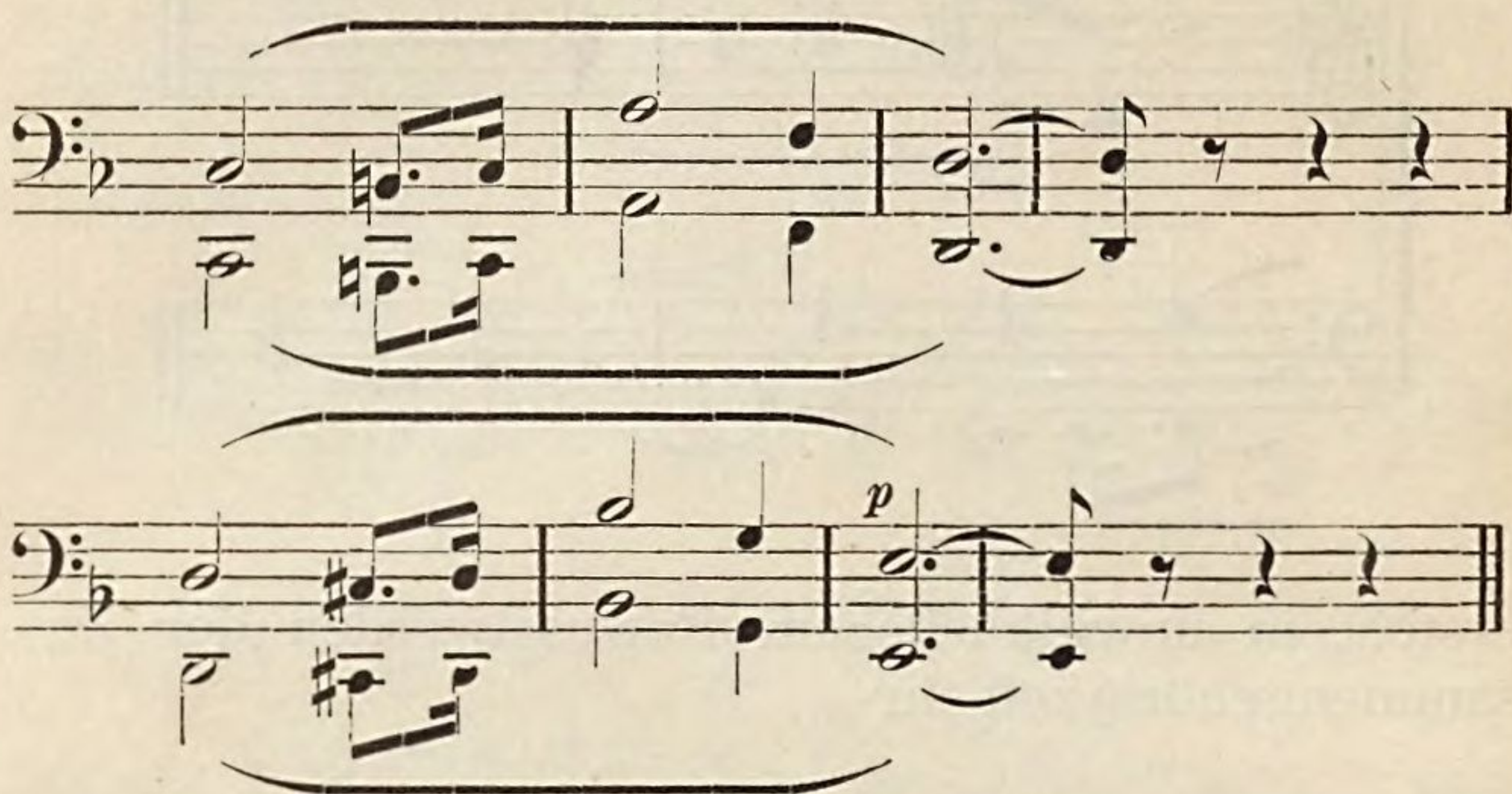
ersteht in unwillkürlichem Bewusstwerden der Zusammengehörigkeit ihr

Liebesbund



(vergl. das Motiv der Götternot in II 1, „Rheingold“),
der unter dem schweren Verhängnisse des

Wälsungen-Schicksals:



die Leidensnacht ihrer Einsamkeit durchleuchtet. Als die Glut der Liebenden so weit entfacht ist, dass die Unglücklichen kein Zurück mehr fassen können — erkennen sie sich im Sonnenblicke ihres Auges als Geschwister — und nun will die heroische Naturkraft der Liebe dieser Einzigen, All-Überragenden in heiliger Begeisterung das Geschlecht des Vaters retten, das der feindlichen Menschenwelt nur der Verfolgung wert gilt: — — in des Lenzes lachendem Hause er- steht — vom Gotte unbeschlossen — Siegfried, — die Verklärung ihrer Sinnlichkeit.

In der mit dem Untergang gesühnten Menschen- schuld der Wälsungen spiegelt sich die sie verur- sachende Schuld des Gottes.

Als Siegmund Nothung auf zwei Leben zückt — zerschneidet er symbolisch den Haft zwischen Vater und Kind, den Haft zwischen sich und Wotan und den Haft zwischen Brünnhilde und Wotan.

Die Gibichungen

sind im Gegensatz zu den Wälsungen die Vertreter der äusserlichen Heldenart.

Ruhiges Besitztum höchsten Prunkes und höchster Ehre bildet Glück und Stolz des Gibichungentums. (Gibichungen-Motive siehe II 4, „Götterdämmerung“.)

Gutrune tritt uns als Sinnbild irdischen Liebreizes und unbedeutender Anmut entgegen. Sie begnügt sich, das, was ihr Wunsch nicht aus eigenem Werte zu gewinnen vermag, auf künstlichem Wege zu erringen. Demütig beugt sie sich ohne tieferes Besinnen Dem, was die Autorität ihr vorschreibt.

Gleiche Schwachheit und Energielosigkeit, edlere Keime und Sehnsucht bei Mangel jeder inneren Festigkeit zeigt auch Gunther, der Repräsentant eines in vollkommener Realität wurzelnden materiellen Heldentumes der Nützlichkeit.

Siegfried

ist der reine Thor, der „thörichte Hort“ hehrster Thaten, der — ähnlich wie Parsifal — trotzig und kühn, ledig des Neides und furchtlos zum siegenden Licht des Ewig-Jungen wird. So innig er mit der ihn umgebenden Natur verwachsen ist, so steht er doch durch seine selbst schaffende Individualität, d. i. durch sein göttlich Teil, über der Natur und ist so der Repräsentant der menschlichen Freiheit, das ist — Wahhaftigkeit! —

„Kein ausser ihm entstandenes Verhältnis — sagt Wagner selbst — hemmt ihn irgendwie an seiner Bewegung, die aus dem innersten Quelle seiner Lebenslust jeder Begegnung gegenüber sich so bestimmt, dass Irrtum und Verwirrung, aus dem wildesten Spiele der Leidenschaften genährt, rings um ihn bis zu seinem offenbaren Verderben sich häufen können, ohne dass der Held einen Augenblick, selbst dem Tode gegenüber, den inneren Quell in seinem wellenden Ergüsse nach aussen hemmt, oder je etwas anderes für berechtigt über sich und seine Bewegungen hält, als eben die notwendige Ausströmung des rastlos quillenden inneren Lebensbrunnens.“ Sieg-„Fried“ „freut“ sich des Siegs. Er ist der „Wirker wirklicher Thaten“, der „Mensch in der Fülle höchster, unmittelbarster Kraft, der Urquell des Rein-Menschlichen“: — der Reformator.

Der Fluch wird an ihm, dem Unschuldigen, im Sinne jenes Schicksals wirksam, welches das Wähnen auch der edelst gesinnten Individualität trügt und dieselbe in ihrer Umgebung in dem Sinne unfrei erscheinen lässt, dass sie nicht allein sich durchzusetzen vermag. Nur die Liebe reinsten Edelgehaltes dauert und sie ist der wahrste Ertrag allen, auch des heldischsten Ringens, auch der übermenschlichsten Kraft. (Vergl. Brünnhildes letzte Scene in „Siegfrieds Tod“.) [I.]

Weltabgewandt, im einsamen Walde der Neid-Höhle wird Siegfried geboren, er, der lenzgezeugte Lichtsohn, der Genius, der dem Neide erliegt. In der Umgebung des nächtig Hässlichen, Widerwärtigen ersteht der lichte Schöne des Tages, der treuherzig Lebenswürdige. Der Tann, die Natur sind im Denken, Fühlen und Anschauen seine Lehrmeister, die ihn in gesunder Unverdorbenheit in angeborenem Schönhheitsdurst das Hässliche hassen, das Unvermögende verlachen, das Tückische verachten lehren. Das Reinfege seiner Natur kündigt das überschäumende Motiv seiner

Lebenslust:

Sehr schnell.

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system has two staves: the upper staff is in treble clef and the lower in bass clef, both with a key signature of one flat (B-flat). The music is marked 'ff' (fortissimo) and 'f'. The second system also has two staves in the same clefs and key signature, marked 'f molto staccato' and 'più f'. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests, with some notes marked with accents (>).



Sie jauchzt uns entgegen in des Waldknaben

Hornruf:



Als sich seine Kraft zu regen beginnt, ist sein erstes Verlangen: ein Schwert, das ihm aber Mime trotz aller Kunst nicht stark genug zu schweissen versteht. Der Riesenfäuste genügend, ist es seiner Stärke nur Kindergeschmeid. — Da schmiedet er selbst Nothungs Trümmer sich neu zu seinem aus eigener Kraft nun gefesteten

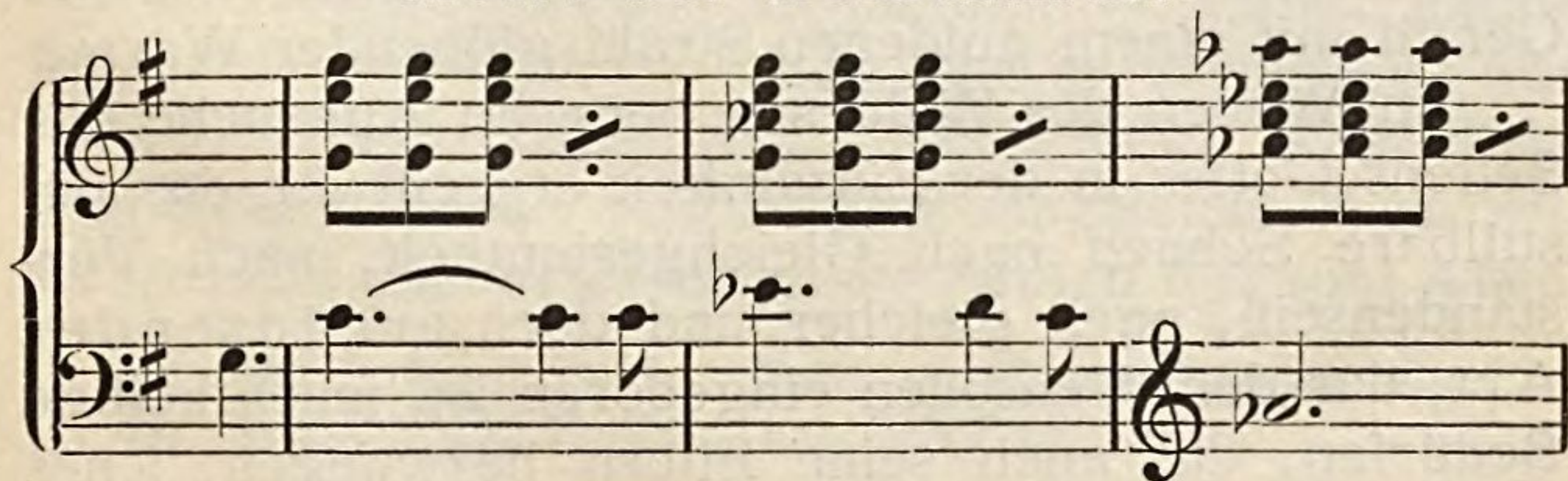
Siegschwerte:



(Vergleiche Schwert-Motiv im Absatze „Wotan“.)

So ist sein Lebensinhalt: die That! Sie kündet mit eherner Zunge sein

Motiv der Heldenkraft:



Gut gehalten.



Ohne Wissen von der Not der Eltern, ohne eigene Not blickt er — der Repräsentant des schmerzlosen Daseins — heitern Auges in eine Welt, in der er den kräftigen und deshalb mutigen, natürlichen Menschen, das Prototyp der vollkommenen Naivität, die sich der Gemeinheit Loose unbewusst verraten sieht — darstellt. Ihn erfüllt unbekümmert vor Allem das Gegenwärtige, er handelt immerdar nach dem augenblicklichen Impulse, gänzlich urteilslos weder Vergangenes, noch Zukünftiges erwägend.

Was kümmert ihn, den Besitzes-Unkundigen, das Gold des Hortes? Wonach Alles girrt — Götter und Dämonen —, ist ihm ein Wertlos-Nichtiges, dessen lockenden Zauber er nicht versteht, wie der Genius missachtet, was der Materie gehrenswert.

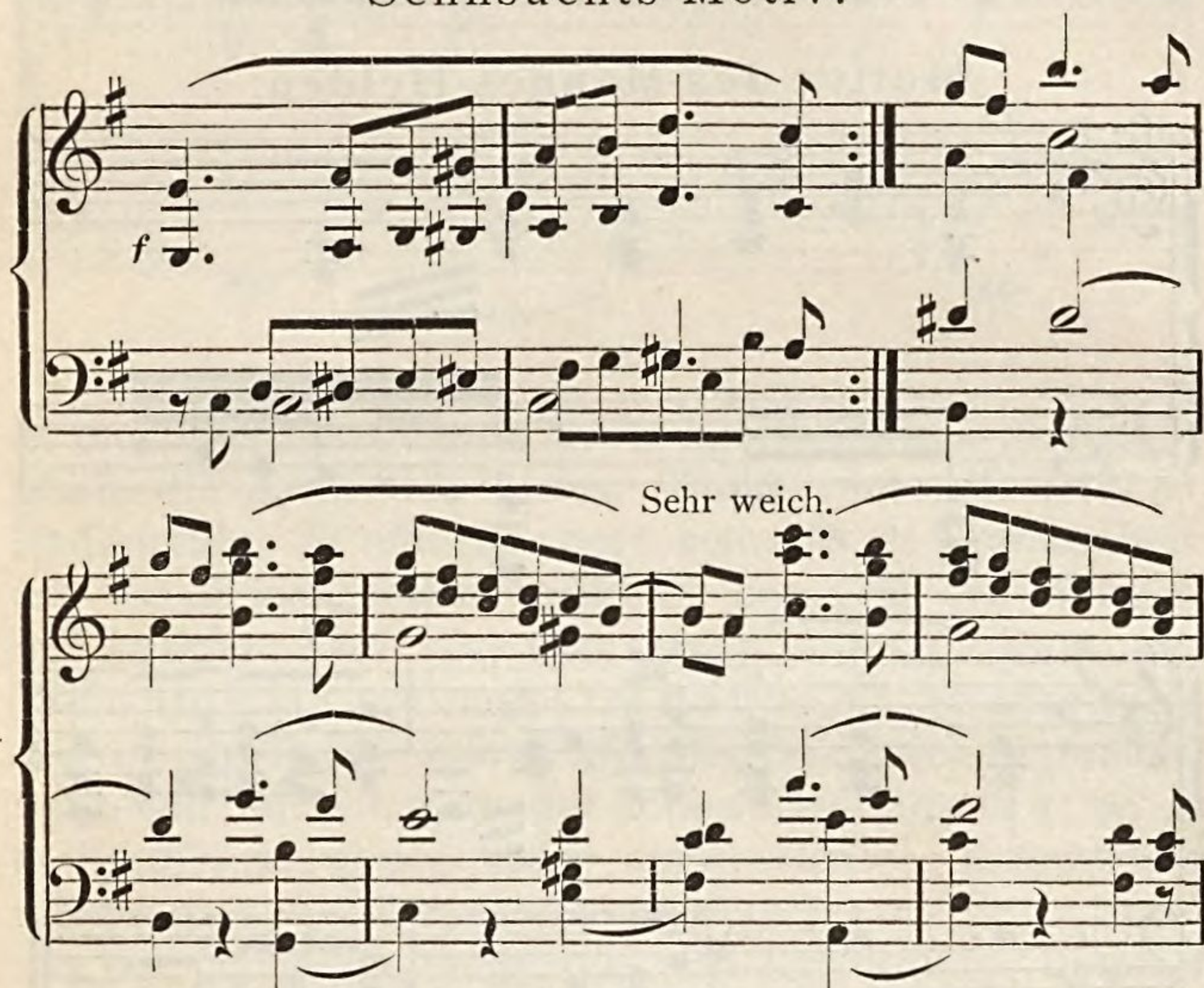
Seiner Kraft scheint das Leben ein heiteres Spiel, dem sein Humor keck zu Leibe zieht, mit jugendlicher Leichtigkeit über Abgründe gaukelnd. Er ist der einzige Furchtlose des Dramas.

In wahrhaft herzgewinnender Weise wirken seine herrlichen Gespräche mit sich selbst und mit der Natur; in denselben durchleuchtet uns sein sonniges Gemüt mit einem goldenen Strahl glühender Wärme.

Im Weben des Waldeszaubers, im Anhauche des Segens Gottes in der Einsamkeit ergreift ihn das unstillbare Sehnen nach Gleichgesinntheit, nach Verstandensein, nach gleicher und doch ergänzender Art, das dem Menschen eingeboren ist, jenes heilige Bedürfen, das auch seine Eltern bezwungen, jenes

Müssen, dessen Erfüllen alle Thaten einschliesst: —
die Liebe. Sein jungfräuliches

Sehnsuchts-Motiv:



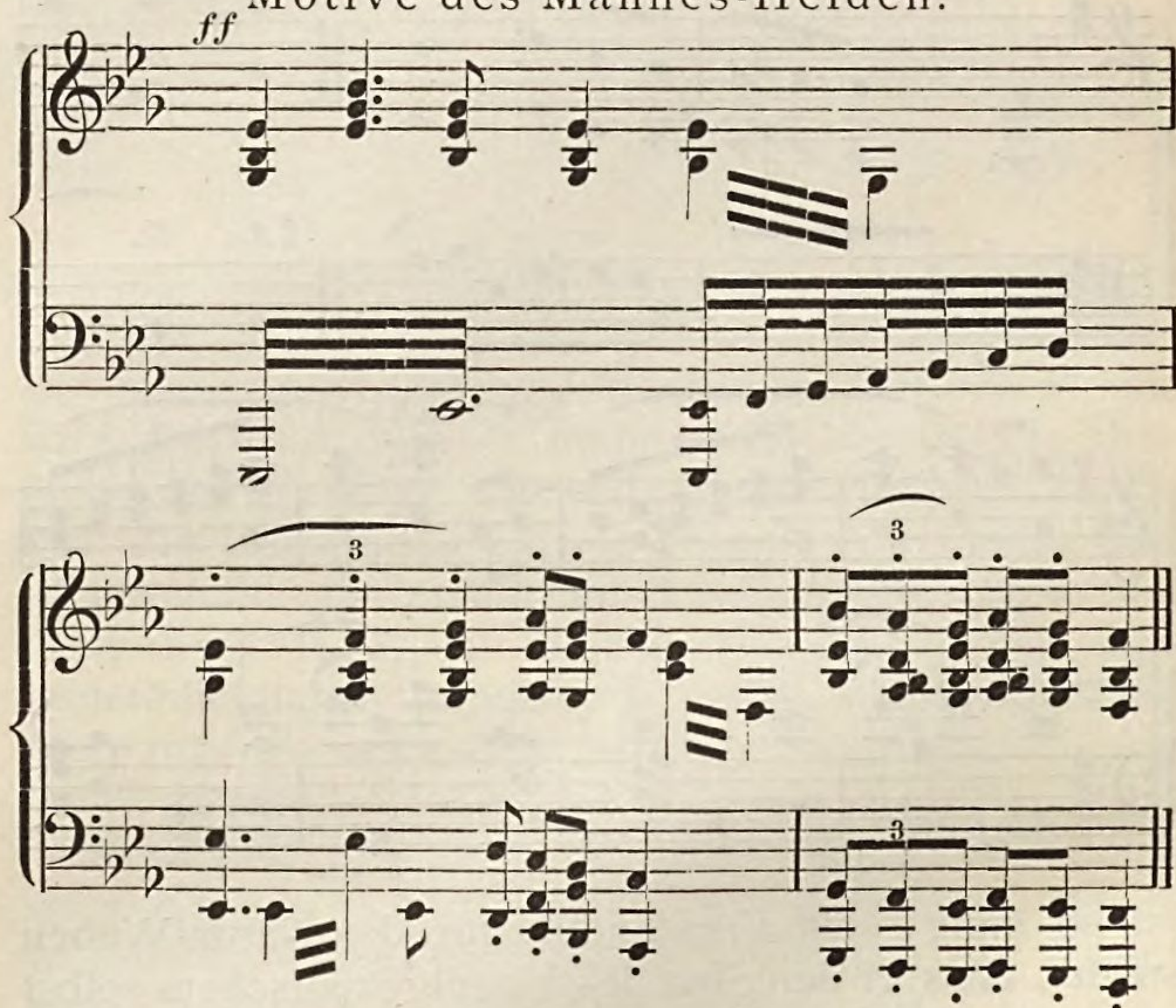
ist so innig, sein Verständnis für das Natur-Weben so tief, dass er den Sinn des Vogelgezwitschers selbst versteht, dass er dem Naturgesange seine volle Absicht, ja Gedanken entnehmen kann.*) Er folgt der Naturstimme und findet, — der Herrlichste küsst sich die Herrlichste wach und gewinnt sie. Sein Wert ist nur in der Hingabe einer Brünnhilde zu ermessen, die Alles in dem Wissen verjauchzt, einem Siegfried zu gehören! —

Die wahre Liebe — Brünnhilde — schläft, bis sie Siegfried wachküsst. — Nun hat er erworben, was Wotan versagt: Ring und Liebesglück. Aber diese beiden Gegensätze müssen sich entzweien. Thatenlust treibt ihn aus Brünnhildes Armen fort zum Aben-

*) „Mich dünkt, meine Mutter singt zu mir“ sagt Siegfried in der Ausgabe des Ringes vom Jahre 1853.

teuer. Die Liebe hat den Knaben zum Manne gereift. Der Hornruf des Waldknaben ist jetzt im erwachten Selbstgeföhle zum kraftstrotzenden

Motive des Mannes-Helden:



geworden, der nun, den Preis Brünnhildes im Herzen in echt germanischem Wandertriebe mit dem in ungebändigter Lebensfülle überquellenden

Motive der Fahrtenlust:





in die bunt betäubende Welt hinausstürmt, ahnungslos in die Arme des Todes. Blind, ohne die Lehren Brünnhildes zu nützen, rennt seine Welt-Trunkenheit ins Verderben, blind trinkt er das Gift des Truges der falschen Welt, das ihm seinen innersten Kern, die Wahrhaftigkeit, zernagt. Da dieses Gift der absoluten Gesundheit als etwas ihr gegensätzlich Fremdes verderblicher wird, als der schon angenagten, muss es Siegfrieds ganze Natur umwenden: — Brünnhilde wird ihm von Guttrune gedeckt! —

Die Tragödie Siegfrieds und Brünnhildes besteht darin, dass beide getrennt ihr menschengewordenes Gotttum nicht zu bewahren vermögen.

Brünnhilde ist der weibliche Siegfried. Als diesem in Guttrune der noch nicht erlebte Liebreiz mädchenhafter Anmut entgegenknospet, ist seine charakteristische Augenblicksbefangenheit mit einer Lebhaftigkeit getroffen, vor der die Erinnerung des genossenen Gewesenen notwendig verlischt. (Man beachte, dass nur das auf Brünnhilde Bezügliche seiner Erinnerung ausgelöscht ist.)

Der blinde Held entreisst den Reif, den der sehende spendet.

Als ihn die Rheintöchter in der „Götterdämmerung“ warnen, ist er schon durch die neuen Einflüsse so weit — „entwickelt“, dass er jetzt der Stimme der Natur nicht mehr folgt wie früher, sondern sich mit dem Trotze der Furchtlosigkeit gegen dieselbe stemmt. —

Im Fluche der Überhebung fällt er als „kindischer Held“ dem Zwergensohne, wie das Licht dem Dunkel, wie der Genius der Gemeinheit: — die „neuen Thaten“ werden sein tragisches Verhängnis. Sein eigenster Wesenshauch erklingt in seinem Sterbens-Sange. —

Brünnhilde,

die Tochter des Gottes und der Mutter Erde, kündigt die eigentliche Wesenheit des liebenden Schöpfer-Gedankens Wotans — sie opfert die göttliche Art des Vaters aus Mitleid, das heilige Wissen der Mutter aus Liebe. Beides giebt sie dahin, um ganz Menschen-Weib zu werden, und göttlich, d. i. übermenschlich, nur mehr zu lieben und zu leiden.

Gleich Siegfried trotzig und kühn, mit dem Mute Wotans begabt, hemmt sie kein Zwang im Wirken ihres Herzens. „Allzu vertraut“ kürt sie entgegen dem Gottesbefehl, mit im Grunde des Herzens lesendem, echt weiblichem Tiefblicke. Wie Siegfried wirkt auch sie Alles aus fragloser Unwillkür heraus, aus dieser Alles wirkenden, zeugenden Urkraft. Ihr überquellend offenes Gefühl macht sie zur Schirmmaid, aber auch zur Trutzmaid, der ihr angeborenes inneres Gebot sagt, dass sie ihrem Gefühle folgen muss, ohne nach äusserem Gebote zu fragen. Nur von ihrem Herzen sich leiten lassend, ist Brünnhilde die edelste Gestalt des Dramas und die idealste aller Frauengestalten der deutschen Dichtung.

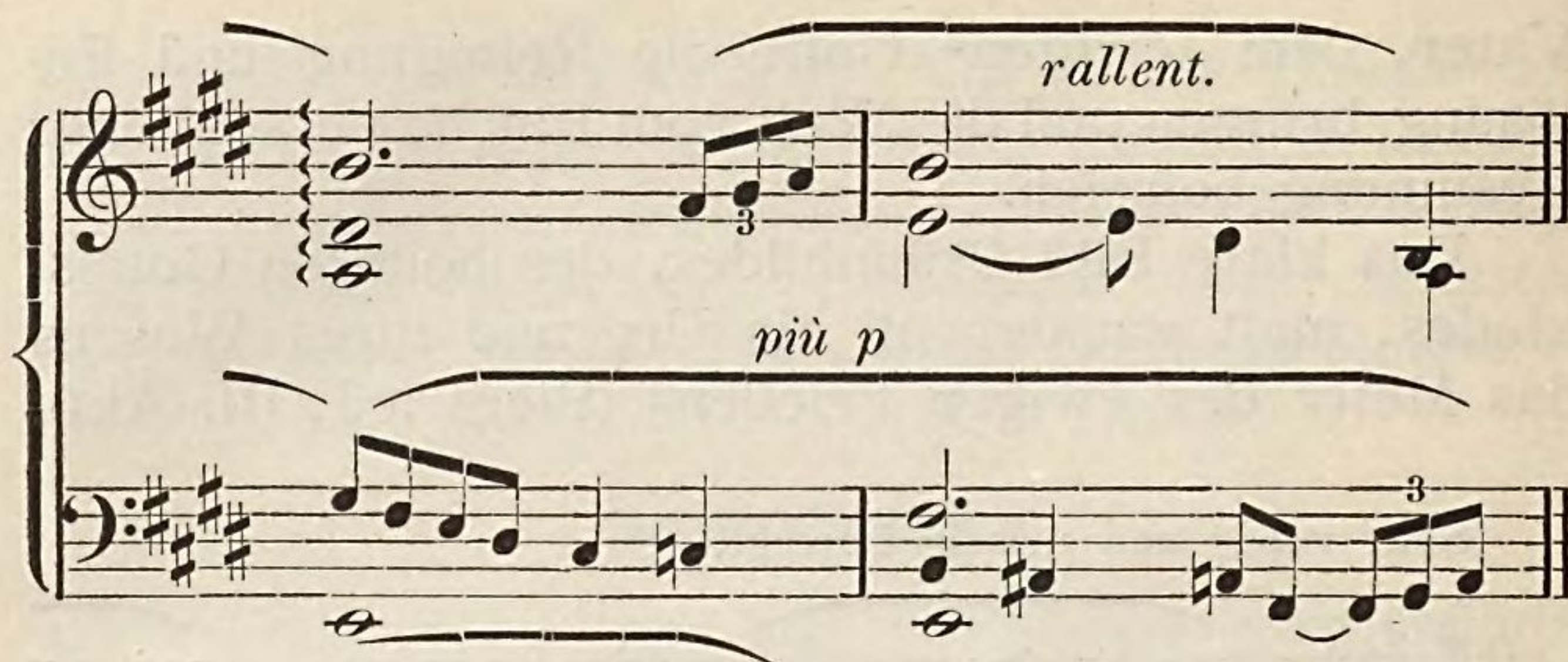
Alles ererbte Wissen opfert sie dem Geliebten, um vom Schicksal dazu ausersehen zu sein, ihr Geliebtestes zu töten, damit ihr im höchsten Leide selbst-erworbenes Wissen werde: sie wirkt die erlösende Weltenthat der Rückgabe des Goldes, eine That, die Wotan ersehnte, aber nicht durfte, die Siegfried konnte, aber nicht wollte. Sie selbst reinigt sich von ihrer Schicksalsschuld des Todes Siegfrieds in den Flammen, die ihn verzehren, in den Flammen, die auch dem

Vater, dem „ewigen“ Gotte die Reinigung und Erlösung bringen und die Welt vom Fluche persönlicher Gesinnung befreien.

Das klare Bild Brünnhildes, des heiteren Gotteskindes, malt wundervoll als Urgrund ihres Wesens das Motiv des ewigen Friedens (Siegfried, III. Akt):

Sehr ruhig und mässig bewegt.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff joined by a brace. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The first system includes the dynamics *pp* and *dolce*. The second system features a triplet in the treble staff. The third system includes the tempo marking *sehr gebunden.* and another triplet in the treble staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and slurs.



dessen himmlische Ruhe in dem überschwenglich begeisterten Motive ihrer Liebe zu den Wälsungen (Walküre, III. Akt):



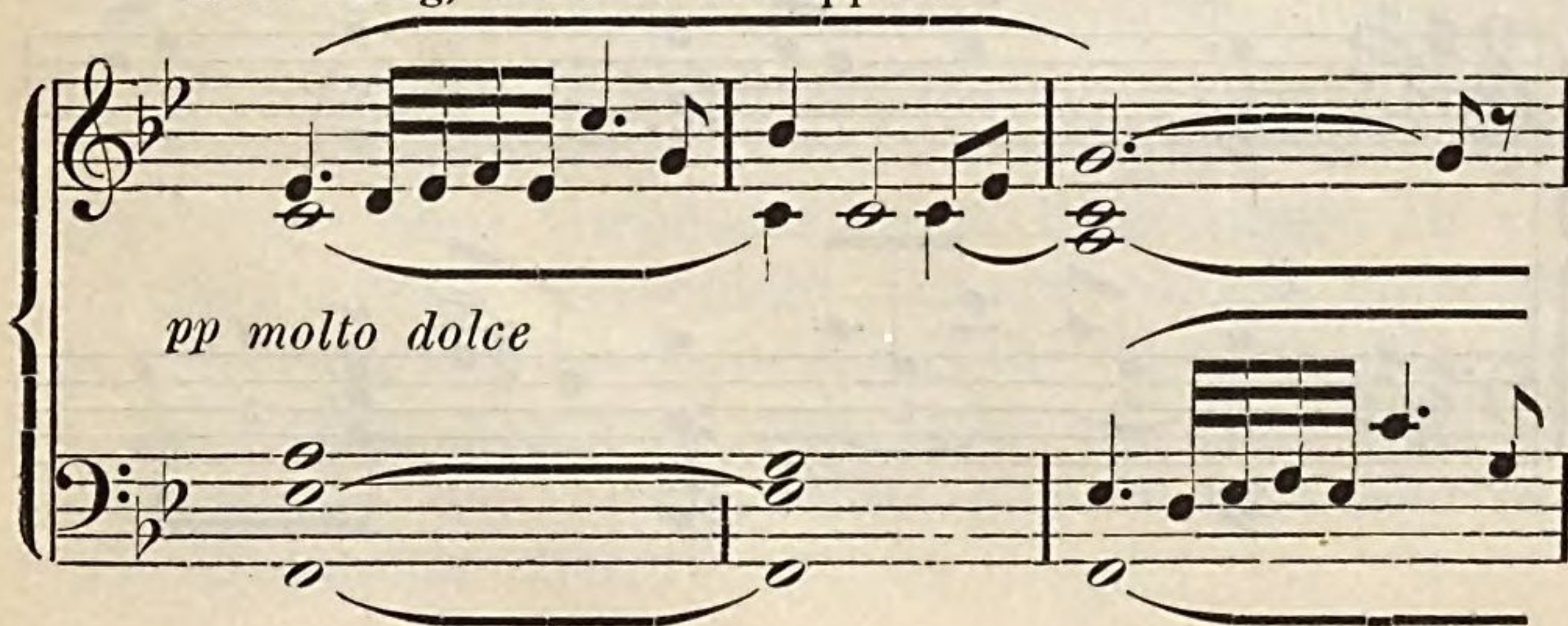
aufwogt. Wo Wotan plant — liebt sie nur. Diese Liebe bestimmt ihr ganzes Schicksal. In ihr rettet sie sich selbst, unbewusst einem inneren Zwange des Herzens folgend, den Bräutigam, als sie vom Wälsungenschicksal in innerster Seele zu tiefstem Mitleide getroffen (Walküre, II. Akt):



Siegmund schützen will und Sieglinde, die Schmerzensreichste, ihrer Sendung erhält, hiedurch Wotans Werk fortsetzend. Sie erhofft sich Siegfried, den sie gerettet und liebt, bevor er geboren, als Wecker, wenn sie Wotan um das Feuer (welches ihrem Gedanken entspringt [!]) bittet. Dieses Feuer, das sie umbrennt, ist das Flammenmeer geistigen Verzehrens (Loge), das nur Der siegreich durchschreitet, der sein Herz als Führer fühlt und so das schlummernde edle Menschtum (Brünnhilde) erweckt.

Seine Mitleidsthat ist zugleich der erste Schritt zur Menschwerdung des göttlichen Kindes im Liebes- siege Siegfrieds (vergleiche II, 3 „Siegfried“, Schluss). Brünnhildes höchstes Erdenglück erleben wir in dem wonnigen Motive ihrer Fraulichkeit (Götterdämmerung, Vorspiel):

Sehr ruhig, ohne zu schleppen.





Es ist ein furchtbares Schicksal, dass Siegfried, im Bedürfnisse, Brünnhilden zum Abschiede ein Zeichen seiner Liebestreue und ein Zeichen alles Dessen zu hinterlassen, was er wirkte, ihr den Reif übergibt, — das Symbol aller materiellen Sehnsucht hinterlässt: — damit ist die Macht des Nibelungen-Fluches auf ihrer höchsten Höhe angelangt.

So wird Brünnhilde zur tragischsten Gestalt des Dramas neben Wotan. Die Leidenschaft ihrer Vollnatur entladet sich in den Prüfungen der Götterdämmerung in Entsetzen wirkender Rache.

Aber „trauender Liebe tiefstes Leiden schliesst die Augen ihr auf“ — mit Siegfrieds Tod kehrt ihr das Wissen wieder, und sie, die in ihrem Glücke Waltraute nicht verstanden hat, versteht nun in ihrem Leide die Rheintöchter.

Sie stirbt, wie Isolde, den Tod aus Liebesnot:





und wird im Drama des Menschenwesens zur erhabensten Manifestation des erlösenden Ewig-Weiblichen.

Wotan

ist der eigentliche innere Held der Willens-Tragödie des „Ring des Nibelungen“.

Seinen Namen könnte mit Fug und Recht die ganze Trilogie führen. Er bildet das eigentliche Herz des Werkes, — dieser ganzen tiefsinnigen Seelen-Handlung.

Wotan's Verhängnis ist, dass er seine Zukunft auf Kosten fremden Rechtes aufbaut.

Das eigensüchtige Durchsetzen egoistischen Willens muss einer vorgeschrittenen Philosophie als verwerflich gelten. Geschieht dasselbe zudem nicht aus eigener Kraft, sondern mit Hilfe fremder, so trägt es doppelten Fluch in sich. Nur ein Aufgeben der Selbstsorge, ein inneres Entsagen der machtdürstenden Weltsucht sühnt.

Die Erlösung liegt nur im Aufgeben der Eigenliebe, im Willensbruche, im Selbstopfer. Diesen Weg hat Wotan in seinem Innenleben zu gehen, im tiefsten Grunde seines Wesens hat der Träumer ihn beschreiten zu erlernen.

Erst der Dichter des musikalischen Dramas durfte solche Innenschöpfung vollbringen und eine Gestalt wie Wotan über die Bühne ziehen lassen, in welcher die Zweiheit des Doppel-Menschen in ergreifendster Weise auf den Kampfplatz tritt. Erst der Held des Musikdramas konnte ein Wotan sein, denn nur die Musik vermag unserem Herzen die ganze innere Entwicklung des „Gottes“, sein Verlangen, seine Schuld, sein im Grunde ideales Wollen und endlich seine Entsagung zum vollen Verständnisse zu bringen. Wer Wotan als mangelhaften Helden nach seinen blossen Wortäusserungen allein aburteilt, der verlangt eigensinnig vom Künstler, dass derselbe einen anderen Standpunkt als jenen einnehme, von dem er als Eigengearteter eben auszugehen sich ergebenst erlaubt hat! — Wotan ist nicht nur ein Held, sondern der grösste und gewaltigst-leidenschaftliche, der die Bühne je beschritten hat, ein grösserer Held als Siegfried, der Held aller Helden!

Das Seelisch-Überragende der Natur des kühn-sorglosen Gottes des „Enthusiasmus“ entleuchtet dem

Walhall-Motive:



dessen edle Klänge das „Ring - Motiv“ (vergl. II 1, „Rheingold“) vergöttlichen.

Der unselig „Ewige“ ist nach geistiger Seite die entsagendste Gestalt des Dramas. Er ist der kühne Urheber und Denker der grossen Ideen, der „Gott“, dessen Wunsche Walküren und Wälsungen ent schlagen, der Schöpfer der Heldenidee, die — ohne Liebesfluch — die Macht durch das Schwert gewinnen will. Schaffend spaltet er sich und setzt der Augen eines werbend daran. Aber er schafft am tiefsten Grunde aus „Gier“, der Mutter aller Schuld. Mit der ihm von der Weltordnung angewiesenen Stellung nicht zufrieden, steht sein Sinn nach immer grösserem äusserem Ruhm. Dass aber nur innere Macht zum Herrscher weiht, erkennt er erst auf dem Wege von Schuld zu Schuld — der ihn endlich zur inneren Umkehr führt, in der alles Materielle getilgt, Rein-Geistiges gewonnen ist.

Vom „Rheingold“ bis zur „Götterdämmerung“ erleben wir diese Entwicklung des Sinnes, der will, „was noch nie sich fand!“ Auch im letzten Werke des „Ringes“ ist Wotan der überall gegenwärtige Held, der fühlbare geistige Hintergrund, der nicht zu sehende Zusehende. Das Menschendrama spielt zu Füssen des Götterdramas.

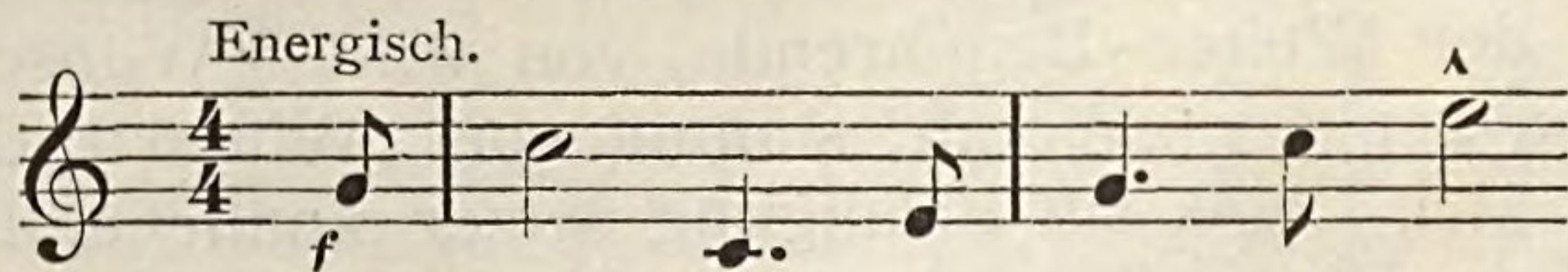
Als höchstentwickelter Seelischer, Wage-Mutigster hat Wotan auch die grössten Kämpfe des Innern zu erleiden, die furchtbarsten Leidenschaften zu besiegen: denn je höher die erklommene Stufe, je höher die Leiden!

Sein Leitspruch: „Wandel und Wechsel liebt, ^{was} ~~wer~~ lebt“, wirkt „unwissend-trugvoll“ das ganze Drama. Im Besitze der vertragsmässigen Weltherrschaft benutzt der Weiter-Begehrende, von wilder Wunsche Wüten geplagt („Wotan“ stammt von „Wüten“), den Geist, d. i. Loge, zur Erlangung seiner sinnlichen Begierden. Dieses Bündnis ist der Urgrund der Götter- und Menschentragödie, welche lehrt, dass alle „Genüsse“ eingebildete sind und nur das geistig Erworbene wirkliche Befriedigung schafft. In Verschuldung unmässigen Machtgelüstens bedingt sich Wotan, durch

Loge verführt, den Burgbau, um seine Herrlichkeit zu mehren. Er verspricht unredlich den Riesen einen Lohn (Freia), der ihm wie ein guter Witz der Rauhen erscheint, einen Lohn, den zu spenden er gar nicht vor hat. Er gewinnt Hort und Ring nur durch List und Gewalt, als Räuber, nicht durch eigene Kraft. Den Liebesfluch Alberichs, das Unheil, das am Golde hängt, könnte er durch Rückgabe desselben an die Rheintöchter aus der Welt schaffen, er denkt aber aufs Neue wieder nur an sich und sinkt in neue Schuld: er will jetzt, da er die Macht des Goldes kennt, für sich behalten, was er doch gestohlen hat, um die Riesen bezahlen zu können. Er das Mahnung weichend, lässt er das Gold, gerät aber sogleich auf neuen Ausweg, es wieder zu gewinnen: Andere sollen ihm schaffen, was er nicht darf: die Helden. Mit dem Gedanken, sich in Walhall diese Helden zu sammeln, die ihm auch im Kampfe gegen das Heer Alberichs mit den nächtlichen Scharen, den er fürchtet, Sieg bringen sollen, grüsst der Wager die Burg.

Wagner hat im Jahre 1876 hierzu folgende Vorschrift gegeben: Gesenkten Hauptes fällt sein Blick auf ein von Fafner beim Einsacken des Hortes liegen gelassenes Schwert, das mit dem Horte aus der Tiefe gekommen. Als Sinnbild seiner neuen Kampffidee hebt er es auf und schwingt dasselbe zu den Worten: „So grüss' ich die Burg — sicher vor Bang und Grauen“ im

Schwert-Motive:



dessen Trompetenglanz fortan das ganze Drama durchwirkt und sich in der „Walküre“ zum Symbole des Götterschwertes Wälses, zum Symbole „Nothungs“ verdichtet zeigt.

So zieht Wotan in abermaliger ungelöschter Begierde in Walhall ein, in eigensinniger Einseitigkeit des Genies das Unrecht, das er Niedriger-Organisierten zufügt, als nichts erachtend, hierdurch aber gegen die eigentliche Weltordnung sündigend.

Wie wenig Wotan in dieser Entwicklungsphase noch erleuchtet ist, zeigen ja die kriegesjauchzenden Walküren, die eigenste Schöpfung seines Kämpfen-Wollens, seines Erringen-Hoffens, welches den Wotan der Walküre in der Rüstung des Motives:



als Streit-Vater darstellt, der dem Gold den Kampf entgegensetzt, dem die Furcht die Gier immer aufs Neue entzündet. Ein schmähliches Ende der „Ewigen“ zu wenden, taucht er zu Erda hinab, — in den Schooss der Welt: — den Schleier des Schicksals zu heben.

Von Erda gemahnt, dass, wenn Alberich den Ring wiedergewänne, seine Herrschaft ende, hatte er auf jedes neue Heldengeschlecht „in langer Zeiten Lauf“ gehofft, dass es tauge, zu wirken die That! — „Welt um Welt schaute so der „Ewige“, ohne den Tauglichen zu finden: jeder Zeitraum wurde ihm eine Periode innerer Läuterung, die ihn ergebener, wissen-der werden liess.“ So erscheint Wotan in der „Walküre“ schon mehr als Rückschauender. — In der Liebe zu Brünnhilde sonnt sich sein liebedurstiges Herz, sein Innenleben wächst und sprosst, — aber die Sehnsucht nach dem einen Tauglichen führt ihn, den an Fricka nicht durch Liebe gebundenen Liebesdurstigen (dessen Bund mit Fricka das Verhältnis zwischen Neigung und Sitte darstellt), zum Menschenweibe — um den stärksten, selbsteigenen Helden zu schaffen, der den Ring gewinnen könne aus eigener Kraft.

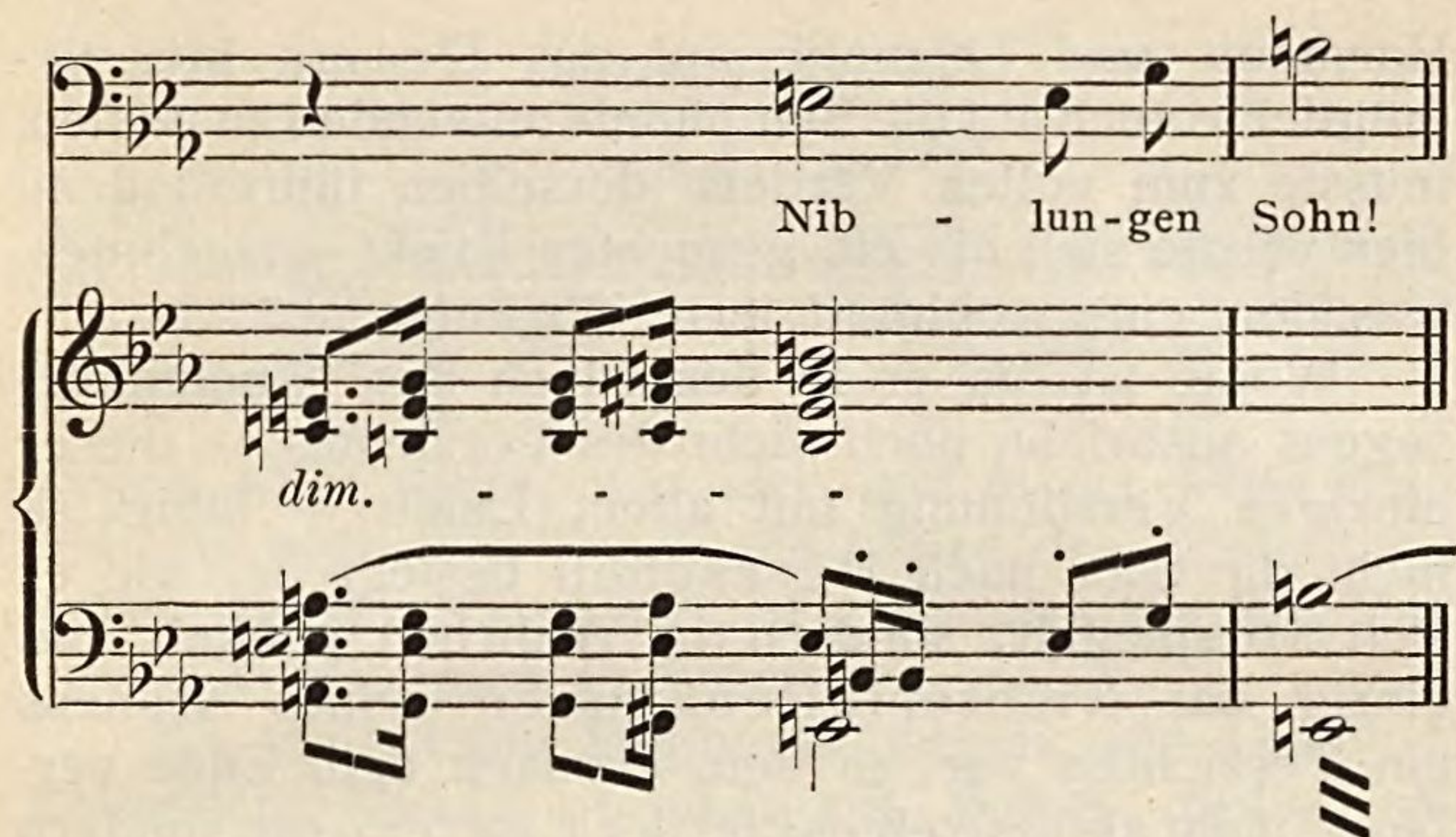
Da ihm Fricka mit instinktiv-sicherem Wissen seinen Siegmund betreffenden Selbsttrug enthüllt, fühlt er zum erstenmal seine ihm plötzlich klar gewordene Ohnmacht, Frickas edel-sittige Weltanschauung empfindet er in diesem Augenblick, da er den liebsten Plan in Verzweiflung aufgeben muss, als wahrere, höhere, er zweifelt an sich selbst und — bewilligt, in gebrochenem Willen. Er fällt Siegmund, er opfert der Sitte den Knecht! Der Meister zerschmettert sein Werkzeug, da er Alles ihm eingedichtet und es doch untauglich und unwert ist. — Der gebrochene, an sich selbst irre, der wankende Wotan hält aber in seinem Vernichtungskampfe bei Siegmund nicht inne, die ganze Welt will er nun, da ihm der Sohn entrissen, in Wust werfen. Er erachtet sie in rasendem Unmute, in knirschender Verzweiflung nur noch wert, dem Erben des Vernichtungswillens: Hagen, geweiht zu werden. Aber nicht willig opfert er sie, weil er sie nicht halten kann, schleudert er sie in wahnsinnigem Grimme unbefriedigten Gehrens von sich im furchtbaren

Motiv des Nibelungensegens:

Wotan: 

Nimm mei - nen Se - - - gen,





in dem er in riesiger Steigerung das Ende beschwört, welches im „Rheingold“ seine Schatten vorausgeworfen, das Ende, das sein wütender Wunsch trotz allem Ekel doch noch nicht will.

Im X. Bande seiner „Gesammelten Schriften“ schreibt Wagner selbst über diese Stelle seiner Partitur: „Hätte ich eine solche Motivbildung etwa in einer Ouverture vorgebracht, so würde ich, nach meinen Begriffen von Deutlichkeit des Stiles, etwas geradeswegs Unsinniges gemacht haben. Dagegen jetzt, nachdem im Verlaufe des Dramas das einfache Naturmotiv zu dem ersten Erglänzen des strahlenden Rheingoldes, dann aber zur ersten Erscheinung der im Morgenrot erdämmernden Götterburg das nicht minder einfache Walhallmotiv vernommen worden waren und jedes dieser Motive in eng verwachsener Teilnahme an den sich steigernden Leidenschaften der Handlung die entsprechenden Wandelungen erfahren hatte, konnte ich sie, mit Hilfe einer fremdartig ableitenden Harmonisation, in der Weise verbunden vorführen, dass diese Tonerscheinung mehr als Wotans Worte uns ein Bild der furchtbar verdüsterten Seele des leidenden Gottes gewahren lassen sollte. — Das durch die Anwendung der Gesetze der

Harmonie und Thematik auf das Drama hier Ermöglichte auch auf die Symphonie anwenden zu wollen, müsste zum vollen Verderb derselben führen: denn hier würde sich als ein gesuchter Effekt ausnehmen, was dort eine wohlmotivierte Wirkung ist.“

Wotan ist, da er in den Fluch des Nibelungen-segens ausbricht, noch nicht des Verzichtes, — dieser einzigen Versöhnung mit allem Leide — fähig, — nicht die Gier nach Herrschen besiegt er, wie er sich vorspiegelt, sondern in Wahrheit gaukelt ihm einzig das Nichterfüllenkönnen seines Sehns ein Verzichten vor, in dem er nach dem Ende verlangt, nicht als erstrebtes Ziel der Läuterung, sondern als Hemmung seiner Verlangensglut, die an sich zu tilgen er noch nicht die nötige Kraft hat. Welchen Weg hat er noch von hier bis zum „Siegfried“ zurückzulegen! den Weg vom Strebenden zum Erkennenden, vom Räuber zum Wanderer! Als er Siegmund aufgiebt, hat ihm Fricka den eignen Sinn: — Brünnhilde, seines Wissens Haft, entfremdet. Seine leidvollste Erfahrung ist jetzt die, dass sein liebstes Kind ihn nicht mehr versteht.

Seine momentane Grausamkeit lässt ihn sein bestes Teil verstossen (in Schlaf senken). Seinem Gebot, seinem Willen allein verlangt er, damit dies Beste nicht erwache, blinden Gehorsam — auch im Grausamsten will er nun fraglose Gefolgschaft: deshalb sein Wüten gegen Brünnhilde. Der Verlangende des Rheingoldes ist jetzt der eigensinnig Selbstige, Selbstherrliche geworden, und dies in dem Augenblicke, wo er — sich abermals belügend — den Verzicht auf die Weltherrschaft im Munde führt. Diese Entwicklung muss sein dämonisches Begehren auch nehmen, um im Grausamen zu kulminieren, der nun im Motive des

Götterzornes:



gegen Alles wütet, was sich ihm in den Weg stellt, um aus höchstem Toben die Lehre des einzig tauglichen inneren Verzichtes zu gewinnen, um den Entsagenden keimen zu lassen.

Als Brünnhilde Siegmund gegen sein Gebot in liebendem Mitleid — auch mit Wotan, dessen geheimsten Wunsch sie zu erfüllen meint — schützt, muss Wotan erkennen, dass auch dieses Werkzeug seines Willens untauglich geworden ist. Je schwerer es Wotan wird, Frickas Gebot sich zu beugen, desto mehr reizt ihn Brünnhildes Widerspruch. Von Brünnhilde muss er scheiden, da sie durch die That bewiesen, dass sie seinem Fühlen vom Augenblicke des Entschlusses, den Sohn aufzugeben, an fremd geworden ist: die Mitleidige dem Grausamen! Ein Fremdes ist zwischen Tochter und Vater getreten, das diesen die Strafe leichter vollziehen lässt, die er nun denen bereitet, die auch nur von ferne sich gegen Eid und Verträge versündigen. Im Selbstsündigen früher übermütig, ist er jetzt der eiserne Strafer jedes Verfehlers gegen die Pflicht! — Alle seine Kinder fallen nun der Härte als Opfer, in der er sich im Rückschlag gegen seinen eingesehenen Irrtum, gegen sein eigenes Fehlen, gegen sich selbst gefällt und kaum genügen kann. Die innere Trennung von Brünnhilde, die gegen seinen Willen gekürt hat, birgt seine erste volle Entsagung. Die von göttlicher Schar Geschiedene und zur menschlichen Not Herabgestiegene, die herrlichste Maid, bestimmt er nun dem Menschen-Manne, dem sie das Schicksal weihen soll, auf das er keinen Einfluss hat.

Als er von Brünnhilde scheidet, sagt ihm sein

Empfinden, dass seinem Herzen das kühne herrliche Kind durch seine That nur noch näher gekommen:



Als er Alles, was er liebt, verlassen muss und durch seine Schuld trägt — handelt er nicht mehr, — er ist nur mehr ein „abgeschiedener Geist“. —

Der Wotan des „Siegfried“ ist der Werkmeister, der, nachdem das von ihm geschaffene Werk im Gange ist, nichts an seinen rollenden Rädern mehr ändern kann, obwohl er das Getriebe kennt wie kein anderer.

Er ist der weiseste, idealste Beschauer des Werkes geworden. Als in Siegfried der Schönste erstanden, schwelgt er ruhigen Bewusstseins — träumerisch in dem Gedanken: „Nichts weiss der von mir!“ Den Verträgen peinlich treu, warnt er von Stätte zu Stätte Alle, deren Existenz durch das Aufleuchten Siegfrieds nun vernichtet werden soll. Der „störrische Wilde“ der Walküre hat sein Wollen geläutert. Sein Wunsch gehrt nun das Gold nur noch, um es den Rheintöchtern zurück zu geben, er knirscht nicht mehr — er denkt, wächst und — entsagt zu gunsten des Freien, Lichten, Schuldlosen.

„Männerthaten“ leben nun! — Als Gegenbild zum Schönsten, Freiesten wächst Wotan empor zum Erhabensten, Würdigsten — wie ihn uns die hehren

Motive des Wanderers:

Feierlich.

dolce





das wahre Wesen des Seelen-Starken zeichnend, so tiefsinnig künden.

Noch beobachten wir in den grossen Wandererszenen des „Siegfried“ ein heimliches, hie und da hervorbrechendes Lodern der Gluten sinnlichen Machtbedürfnisses, aber das „Ende“ erscheint hier dem Ringenden schon als Erlösung. In der unbeschreiblich transcendentalen Scene des Räthsel-Forschers mit Erda, in welcher er erfahren will, was seine Zukunft, wie die Welt vom Fluche des Ringes befreit und ob derselbe auch den Neides-Ledigen und Freiesten verderben würde — erleben wir endlich Wotans vollen Willenssieg des Entsagens in Wonne:





Weihte er einst in wütendem Ekel verzweifeln dem Neide des Nibelungen die Welt, so weist er mit diesem Erlösungsklange freudig-festen Entschlusses dem wonnigsten Wälsung sein Erbe nun an. Nun erst ist er erlösungsreif geworden, — aber noch nicht durch alle Entsagungen gegangen: — er muss erst sterben lernen! —

Froh, sich selbst gewonnen zu haben, tritt er Siegfried entgegen; — da sieht sich der Seelen-Grosse vom Enkel verlacht! — Er hofft, dass Brünnhilde erwacht den Ring dem Rheine wiedergebe, weil sie doch des Vaters Not miterlebt — doch Siegfried zerhaut ihm den Speer, und Brünnhilde zerschneidet auch diese Hoffnung, da ihr — die Siegfried zum natürlichen Weibe wachgeküsst, — das Jauchzen der Liebe das himmlische Wissen verjagt.

Im letzten Verzicht auch auf diese Hoffnung harret Wotan nun — Holda's Leben-spendende Äpfel meidend — der „Götterdämmerung“ entgegen. Seine Willensumkehr schaut noch das „blühende Leid“ des „weihvollen Paares“, der Verkörperung des Edelsten, was je er gedacht, und harret bange der Botschaft der Raben, dass der Ring dem Wasser wiedergegeben sei, um sterben zu können.

Erst der Wotan der „Götterdämmerung“ erkennt nun voll und ganz, dass der genusslehzenden Brust wirkliche Erlösung nur im Entbehren, im Erringen

des Überpersönlichen wird — er ist so die naturwahre Verkörperung des erlösten Ewig - Männlichen, neben Brünnhilde die Hauptgestalt des Dramas vom „Ringe des Nibelungen“.

Beide — Brünnhilde und Wotan — führt in der Seelen-Tragödie der Schmerz der Erfahrung zur selbstgewollten Entsagung.

In der „Götterdämmerung“ ist Wotan in höchster Kraft der Resignation eine geistige Erscheinung für unser inneres Auge geworden; der rastlos Begehrende des „Rheingold“, der rastlos Thätige der „Walküre“, der rastlos Forschende des „Siegfried“, ist in der „Götterdämmerung“ erst jener höchste Göttliche geworden, der nicht mehr mit leiblichem Auge zu schauen, sondern als erhabenster All-Geist nur mehr für das Herz in der Seelensprache der Musik zu fühlen ist.

In der Musik tönt ja der wahre Bestand des Alls, das eigentliche Sein an unsere sonst vom phänomenalen Dasein befangenen Sinne und Urteile. Unser innerster Wesenskern webt in ihr, sie ist die eigentliche Offenbarung des Unsichtbar-Wirkenden, in das wir eingetaucht sind, ob dies der vermeintlichen Klugheit der zeitweiligen Massenanschauung des Tages passt oder nicht.

Wotan ist in dieser Musiksphäre der Verkünder der tiefsten aller Philosophien: — Jeder ist das, wozu er sich macht und seine übersinnlichen Errungenschaften sind das Ziel des kurzen Menschentages, — — einer Lehre, zu deren Mitteilung an das Gefühl der Genius in die Welt des Scheines gesandt ist.

„Gross ist der Zauber des Begehrens,
Grösser ist die Kraft des Entsagens.“

(Schluss einer früheren „Parsifal“-Skizze.)

Druckfehler-Verzeichnis.

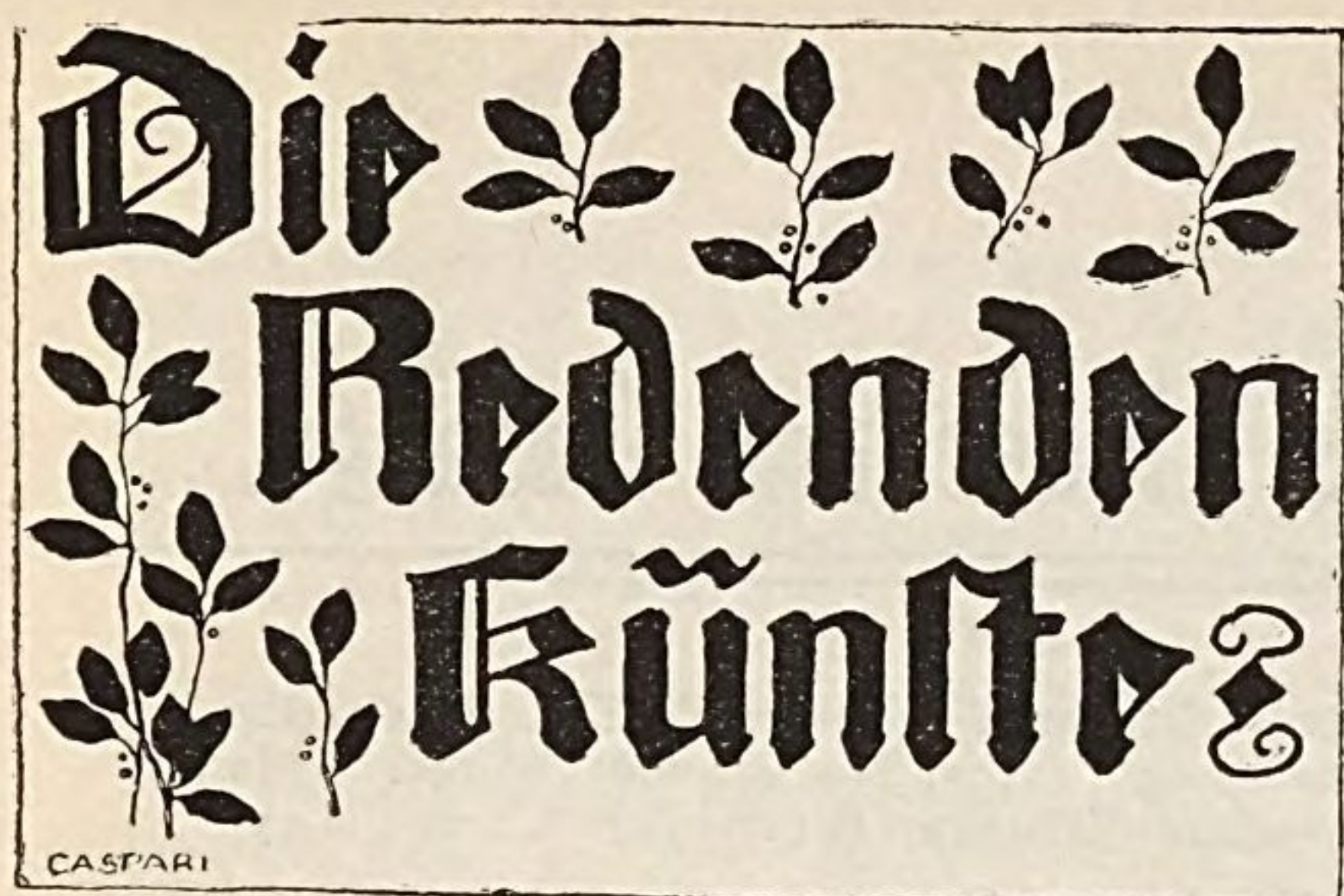
a) Im Texte ist zu lesen:

- S. 25, Zeile 5: „Holländer“ statt „Lohengrin“.
- S. 26, Zeile 4 des citierten Gedichtes: „eurem“ statt „deinem“.
- S. 39, Zeile 1: „ihm“ statt „ihn“.
- S. 39, Absatz 4, letzte Zeile: „Mannes“ statt „Manne“.
- S. 51, Absatz 3, Zeile 2: „reifte so“ statt „entstand“.
- S. 54, Absatz 2, Zeile 1: „August 1856“ statt „April 1855“.
- S. 54, Absatz 5, Zeile 4, letztes Wort: „Liszt“ statt „Liszts“.
- S. 58, Zeile 1: „Erlebte“ statt „Erhörte“.
- S. 58, Zeile 6: „gehalten“ statt „hielt“.
- S. 67, letzte Zeile (Überschrift des Noten-Beispielles): „Natur-Gesetz“ statt „Erden-Gesetz“.
- S. 68, Absatz 3, Zeile 7: „Natur-Gesetzes“ statt „Erden-gesetzes“.
- S. 74, Zeile 1: „Tuben und Posaunen“ statt „Tuben, Posaunen“.
- S. 75, Zeile 5: „zeigen sich“ statt „werden“.
- S. 81, Absatz 4, Zeile 2: „befriedigt werden“ statt „befriedigt“.
- S. 81, Absatz 5, Zeile 2: „Die Götter“ statt „Freia“.
- S. 81, Absatz 6, letzte Zeile: „unschuldsvollen“ statt „vollen“.
- S. 89, Zeile 1: „heilserfüllten“ statt „heilsbewussten“.
- S. 89, Absatz 4: (2. Die Walküre), Zeile 3—6 muss statt des Gedruckten heissen: „schenkt ihm Brünnhilde, die neunte Tochter (— die Magie der Zahlen im ‚Ringe‘ würde den interessanten Vorwurf einer eigenen Abhandlung bieten —) und jüngste der Walküren, der“
- S. 90, Zeile 6 haben die Worte „das — Ruhetag“ unter Anführungszeichen zu stehen.
- S. 92, Z. 1: „in“ statt „mit“.
- S. 95, drittletzte Zeile: „Selbst-Besinnung“ statt „-Bestimmung“.
- S. 96, Absatz 2, Zeile 5: „Da“ statt „Als“.
- S. 97, letzter Absatz, Zeile 1: „Als“ statt „Da“.

- S. 99, Absatz 5, Zeile 1: „des Motives der Heldenkraft Siegfrieds“ statt „des Helden-Motives“
- S. 105, Zeile 6: „Siegfrieds Heldenkraft-Motiv“ statt „Helden-Motiv“.
- S. 113, Absatz 5, muss Zeile 5 heissen: „nicht im III. Teile Aufnahme“.
- S. 121, Absatz 3, Zeile 2: „worum“ statt „warum“.
- S. 124, Zeile 1 ist nach „Weltesche“ einzufügen: „in dem Brande“.
- S. 130 hat die drittletzte Zeile mit ! — zu schliessen.
- S. 130, letzter Absatz, Zeile 1: „trennte“ statt „schied“.
- S. 135, Absatz 3, Zeile 4: „Gutrune's“ statt „Gutrune“.
- S. 135, drittletzte Zeile: „bei“ statt „mit“.
- S. 143, Absatz 3, Zeile 3: „im Heldenkraft-Motive Siegfried's“ statt „im Helden-Motive“.

b) In den Noten-Beispielen:

- S. 69, letzter Takt heisst die punktierte Terz rechts **es**, **g** statt c, es.
- S. 71, letzter Takt des 2. Beispielen: **cis** statt c.
- S. 75, vorletzter Takt: gehört zu **a** ein Punkt.
- S. 77, Beispiel 1: gehört zu **b** (3. Takt) und **a** (4. Takt) ein Punkt.
- S. 82, zweiter Takt links: **fis** statt f.
- S. 92, Beispiel 2, zweiter Absatz, erster Teil links: **fis** statt f.
- S. 100, letzter Takt, erste Triole **h**, **c**, **d** (a gehört weg).
- S. 103, Takt 1 links: **fis** statt f.
- S. 110, Beispiel 1, Zeile 2: im 1. Takte **dis**, im 2. und 3. **d**.
- S. 123, überall **es** statt e, Zeile 2 in den Oktavgängen 1. Takt: **as** statt a, 2. Takt **b** statt h.
- S. 128, rechts überall **a** statt as, links Takt 2 zweites Viertel: **c** statt d.
- S. 129, Beispiel 2 rechts: Bass-Schlüssel statt 
- S. 134, Beispiel 1, Absatz 2, zweiter Akkord rechts: **des**, **fes**, **ges**, **heses**.
- S. 134, Beispiel 2, letzte Zeile rechts: **c** statt ces.
-



Zeitschrift

für

Musik

und

Litteratur.

III. Jahrgang 1896/97.

Erscheint wöchentlich einmal. * Preis pro Quartal
Mk 1,50.

Enthält in ihrem musikalischen Teile:

Rückblick über die Leipziger Konzert- und Theaterwoche;
Analysen neuer Instrumental- und Vokalwerke; Bio-
graphien und Porträts namhafter Künstler, Ästhetische
Aufsätze; Besprechungen neuer Musikalien; Kritiken über
Erstaufführungen in Oper und Konzert; Notizen aus
dem internationalen Kunstleben.

Im litterarischen Teile:

Recensionen über die Aufführungen der Leipziger Bühnen;
Kritische Essays, Novellen, Gedichte; Besprechungen über
Neuerscheinungen vom Büchermarkte.

Probenummern werden gratis und franko versandt.

Alle Buch- und Musikalien-Handlungen nehmen Be-
stellungen an, sowie

Constantin Wilds Verlag
in Leipzig und Baden-Baden.

Heinrich Vogls Lieder und Gesänge.

Heinrich Vogl als Komponist ist der Titel eines Feuilleton-Leitartikels, den die „Neue Berliner Musikzeitung“ (1895, No. 4) dem Sänger widmet. In ihm schreibt der bekannte Musikschriftsteller Heinrich Chevalley:

Heinrich Vogl als Komponist.

Ein komponierender Sänger! höre ich den freundlichen Leser mit mitleidsvollem Erstaunen ausrufen. Ja, ein komponierender Sänger und noch dazu — ein sehr erschwerender Umstand — ein Tenorist! Der Fall ist neu, ich gebe es zu, aber so interessant, dass es sich wohl lohnt, ihm einige Worte zu widmen. Warum ruft es überall Achselzucken, Lächeln vielsagender Art und zweifelnde Miene hervor, wenn von einem komponierenden Sänger die Rede ist? Ist's denn gar so unfasslich, dass ein Mann, der sein Instrument, in diesem Falle also die menschliche Kehle, virtuos beherrscht, nun auch für sein Instrument zu schreiben versucht? Nimmt man es Eugen d'Albert und B. Stavenhagen etwa übel, dass sie Klavierkonzerte schrieben, verargt es irgend jemand Hans Sitt, dass er ein Geigenkonzert schuf? Und ist es denn nun auf einmal ein Verbrechen, wenn ein Tenorist zufällig auch Musiker ist? Ihr armen Ritter vom hohen ABC, wie sehr lässt man euch es büßen, dass einst Theodor Wachtel nicht viel mehr konnte, als mit der Peitsche knallen und ein glänzendes C hinausschmettern! Aber seid zufrieden! Einer der Grössten unter euch, Heinrich Vogl, Künstler von Gottes Gnaden und königlich bayerischer Kammersänger, hat bewiesen, dass man sehr wohl gleichzeitig wundervoll Tenorsingen und ein eminenter Musiker sein kann. Eure Ehre wird bald gerettet sein.

Ein Jahr ist ungefähr vergangen, seitdem Heinrich Vogl in einem eigenen Konzerte in Leipzig zum ersten Male Lieder eigener Komposition sang, sehr spät also hat sich der Sänger entschlossen, vor aller Welt sein Geheimnis zu enthüllen, aber lange ist's schon her, dass Heinrich Vogl angefangen hat, in Tönen zu dichten. Die Anregung dazu hat dem Sänger kein Geringerer gegeben, als Richard Wagner, der, angesichts der hervorragenden, in ihrer Art einzig dastehenden, künstlerischen Intelligenz Vogl's diesem gegenüber mehrmals sein Befremden aussprach, dass ein bezüglich der Reproduktion so grosser Künstler nicht auch produktiv thätig sei. Die Worte des Meisters nahm Vogl sich zu Herzen, er schrieb; und was er schrieb, wurden Lieder. Aber sie zu veröffentlichen, konnte der Jünger sich lange nicht entschliessen. War es Mangel an Vertrauen in die eigene Kraft, war es Furcht vor dem hämischen Neide kleinlich und engherzig denkender Kollegen — die Lieder blieben ungedruckt und unbekannt. Erst dem jugendlichen Verleger Friedrich Wild, der, selbst ein Sänger und feinsinniger Musiker, im vorigen Jahre nach München kam und von Vogl seine schönsten Lieder vorgetragen hörte, gelang es, den Künstler zu bestimmen, seine Lieder und Balladen im Drucke erscheinen zu lassen.

Wes Geistes Kind Heinrich Vogl ist, das beweist schon die Wahl seiner Texte in den bisher veröffentlichten Gesängen, die natürlich die lebhafteste Aufmerksamkeit aller Kunstfreunde erregt haben. Was schön und gut, rein und edel ist, das besingt er, frei von aller Einseitigkeit. Und ob er in warmen, nach und nach zu begeisterten Jubel anschwellenden Akkorden die „Liebe“ (Gedicht von Heinrich Seidl) feiert, ob er in frommen, weichen Tönen den wunderbaren, geheimnisvollen Friedenszauber preist, der aus reinem Kindesauge strahlt („Quelle des Trostes“, Gedicht von Ernst Zeil), ob er in seinen Trompeterliedern mit Scheffel in Freuden aufjauchzt oder klagt, — stets weiss er Töne anzuschlagen, denen man es anmerkt, dass sie vom Herzen kommen. Was aber aus tief innerlichem Drange entsteht, ein Lied, welches der Seele und nicht der Reflexion entspringt, das muss den Weg zum Herzen finden, wie es Vogl's Lieder denn auch thatsächlich thun. Heinrich Vogl ist bekannt als

Idealist und als solcher neigt er zur Melancholie. Seine Lieder und das aus ihnen redende Empfinden beweisen es und die besten unter ihnen sind zweifellos diejenigen, in denen er seinem weichen — nicht weichlichen — Gefühl frei und ungehindert nachgeben kann. Eine ergreifende, schlichte Innigkeit liegt namentlich über dem ganzen Liede „Quelle des Trostes“, ein Lied, welches einfach in Melodie und Begleitung, anspruchslos im musikalischen Ausdrucke und ganz ungekünstelt in der Harmonisierung, doch zu Thränen rühren kann und wird, wenn beim Empfänger eine ähnliche seelische Anlage sich findet, wie beim Geber. Freilich, Empfinden gehört auch beim Zuhörer dazu, will er hier genießen, und wer den Wert eines Liedes nur nach dem musikalisch-theoretischen Gehalte beurteilen kann, möge sich mit denjenigen Vogls nicht befassen, denn, so hübsch sie auch gearbeitet sind, die Struktur ist doch nie die Hauptsache bei ihnen. Wer aber Musik fühlt, für wen die holdste Kunst mehr ist, als eine gewisse Fertigkeit, oder minder gut klingende Notenköpfe zu Papier zu bringen, die jeder Mensch nach der Schablone lernen kann, wird von Vogls Liedern wahren Genuss haben.

Das bedeutendste der bisher im Drucke erschienenen Voglschen Werke ist aber die grosse Ballade „Der Fremdling“ (Gedicht von Felix Dahn), eine Komposition, die jedem Meister zur Ehre gereichen würde und ohne Zweifel zu dem Hervorragendsten gehört, was seit Löwes Zeiten auf dem Gebiete der Balladendichtung geleistet worden ist. Was dem „Fremdling“ einen gesteigerten musikalischen Wert verleiht, das ist der geistvolle Versuch des Autors, innerhalb der Balladenform, wie wir sie in den Meisterwerken von Löwe vor uns haben, die Wagnerschen Kunstprinzipien zur Geltung zu bringen. Wohl hat auch Löwe schon in seinen Zwischenspielen zwischen den einzelnen Abschnitten darauf geachtet, musikalisch den Inhalt des Gesagten oder noch zu Sagenden zu fixieren, wohl finden wir auch bei Löwe in gewissem Sinne ein Arbeiten mit Leitmotiven, aber die eigentliche Bedeutung solcher Motive hat Löwe doch ebensowenig tief erfasst, wie Meyerbeer, dessen Krönungsmarsch z. B. ja schon in der Traumerzählung des Propheten antizipiert wird, ohne darum leitmotivische Bedeutung und Verwendung beanspruchen zu können. Ganz wundervoll ist im Fremdling Vogl die Stimmungsmalerei geglückt, ein kalter Schauer überläuft uns an der Stelle, da der starre König das Grab „durch Schnee und Eis“ graben lässt. Mächtig kontrastiert mit diesen dumpfen Klängen das liebliche, helle Kolorit bei den Antworten „schön Haraldas“; packend und machtvoll anschwellend ist das gewaltige, fortreissende Rauschen und Wehen beim Erscheinen Gott Baldurs geschildert; sanft aufsteigend, leise verklingend, in kühnen Harmoniefolgen ist das „zu den Sternen-Schweben“ musikalisch zum Ausdruck gebracht, kurz, die ganze Ballade ist ein Meisterwerk bezüglich der Situationsmalerei. Dies Lob, welches jeder unbefangene Musiker der Komposition gern zollen wird, bedingt es, dass die Charakteristik, die doch nur ein unzertrennlicher Teil der Situationsillustration ist, eine ausserordentlich scharfe sein muss; nicht weniger lobenswert ist die Deklamation. Der Ausdruck im Ganzen zeugt von Schwung und Feinsinn, die Melodie giebt sich in üppigen, einschmeichelnden Linien, und dass Vogl, der gebildete Kunstsänger, die menschliche Stimme wahrhaft gesangsgerecht behandelt, bedarf wohl kaum der nachdrücklichen Versicherung.

Es wird nicht an Stimmen fehlen, die trotz aller Vorzüge der Voglschen Kompositionen dem frohen Sänger die Freude am weiteren Schaffen zu rauben sich bemühen werden. Möge der Künstler, dem in der Ballade vom Fremdling ein Meisterlied gelungen ist, sich durch moderne Beckmesser nicht stören lassen, möge er seiner ersten Liederserie recht bald eine weitere folgen lassen, weiter singen, seinen „Merkern“ zum Verdruss, der Kunst und ihren Freunden aber zu freudigem Genuss!

Die Lieder Heinrich Vogls sind durch alle besseren Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen, sowie direkt von **Constantin Wilds Verlag** in Leipzig und Baden-Baden.

„Bayreuth 1897.“

Praktisches Handbuch für Festspielbesucher von Friedrich Wild

unter Mitwirkung von

Heinrich Bulthaupt, Max Chop, Robert West, Heinrich Platzbecker u. A.

Enthält u. a.:

Richard Wagner als Klassiker von *Heinrich Bulthaupt*.

Führer durch den „Ring des Nibelungen“ von

Max Chop.

Zur Einführung in „Parsifal“ von *Robert West*.

Biographien und Porträts der bei den Festspielen mitwirkenden Sänger, Sängerinnen u. Dirigenten.

Verzeichnis des sämtlichen bei den Festspielen mitwirkenden Personals.

Beschreibung des Festspielhauses.

Plan der Plätze im Festspielhause.

Verzeichnis der in Bayreuth und München stattfindenden Aufführungen Wagner'scher Dramen nach Datum und Wochentag.

Mitteilungen des Verwaltungsrates der Bühnenfestspiele.

Führer durch Bayreuth und Umgebung.

Stadtplan von Bayreuth.

Ansichten von Bayreuth und Umgebung.

Reise-Routen nach und von Bayreuth nebst Eisenbahnfahrplan und -Karte nach allen Himmelsrichtungen.

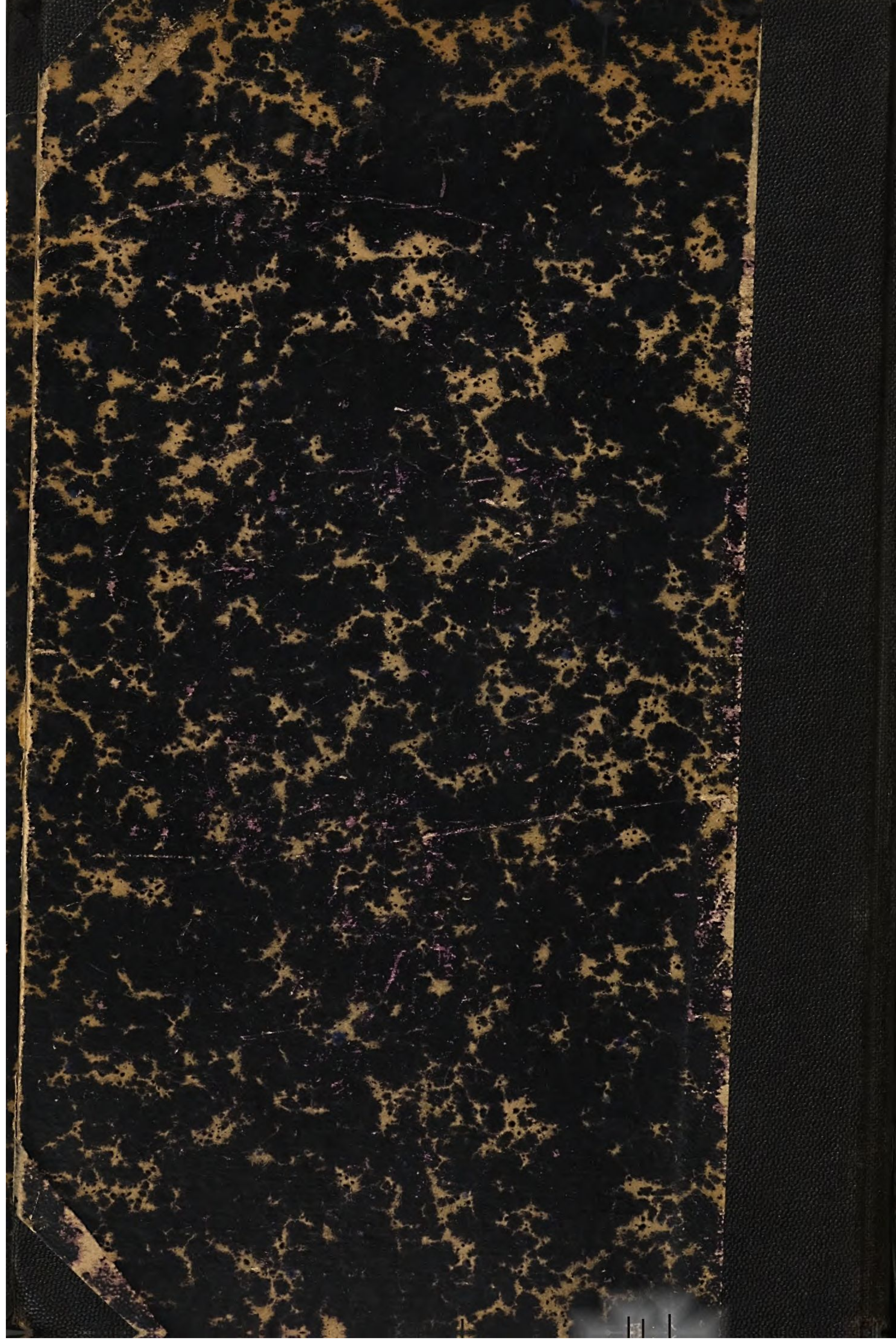
Preis Mk. 2. —.

Dieses für jeden Festspielbesucher unentbehrliche Handbuch ist durch alle Buch- und Musikalienhandlungen,

sowie durch die Verlags-handlung zu beziehen.

Constantin Wilds Verlag,

Leipzig, Göthe-str. 6.



Göllerich, August,

Richard Wagners Bühnenfestspiel Der Ring des Nibelungen Mit e. Einl.:
Wagner als Klassiker von ... Heinrich Bulhaupt

Leipzig 1897

Mus.th. 5180 zaf

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11816483-5